ستانلي هايمن

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

١

ترجمة

الدكتور احسان عباس
جامعة الخرطوم

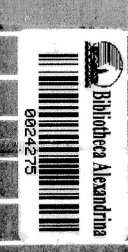
الدكتور محمد يوسف نجم
الجامعة الأميركية ببيروت

د. ب. بلاكمور

وليم امبسون

ايفور آرمسترونغ رتشاردز

كنث بيرك



النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

تأليف

ستانلي هايمن

الجزء الاول

ترجمة

الدكتور احسان عباس — الدكتور محمد يوسف نجم

This is an authorized translation of the first half of
THE ARMED VISION
BY
STANLEY E. HYMAN

Published by Alfred A. Knopf, Inc., New York

تصدير

•

يلاحظ القارئ المتتبع ان زاوية النقد الحديث في المكتبة العربية تكاد تكون خاوية . فالمؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع — على قلتها — لا تخرج عن نطاق النقد القديم غربيّه وعربيّه . وقد بدأت حركة التأليف في هذا الموضوع عقب انشاء الجامعة المصرية الحديثة سنة ١٩٢٥ ، لما رافق ذلك من نشاط في حقول الأدب والعلم . الا ان هذه الدراسات ، بحكم تخصص اصحابها ، اتجهت نحو القديم بقوة ، وتركت الحديث للمحدثين من خريجي الجامعة يتناولونه بأقلامهم مستعينين بما اغترفوه منها من فيض العلم وما هيأته لهم من التخصص في اوروبة . على أن المحدثين من ابناء الجامعة المصرية ، ومن ثم من ابناء الجامعات الأخرى في الاقطار العربية ، لم يمنحوا هذا الموضوع حقه من العناية والتوفر ، فكانت دراساتهم تدور في فلك القديم ، او تتخطف من الدراسات الاوروبية العتيدة في هذا الموضوع ، بعض الفكر والنظريات ، التي لم تستطع حتى الآن ان تنضم في نظرية شاملة للنقد ، تعين الجيل المعاصر على تفهم اصوله والافادة من اساليبه في دراسة ادبنا العربي قديمه وحديثه .

ومضت القافلة في هذا السبيل ، مبطئة متعثّرة ، والدراسات النقدية في العالم من حولها تسير سيراً حثيثاً نحو التعمق والتخصص ، حتى غدا الناقد العربي كالمنبت لا ارضاً قطع ولا ظهراً أبقى .

•

وعندما وقع هذا الكتاب في ايدينا . رأينا ان ترجمته وتقريبه للقارئ العربي لا بد من ان يمدّاه بالعون . ويردا عليه بعض ما فاته اذا ما اراد سلوك طريق النقد الوعر الشائك ، فالمؤلف لا يكتفي بعرض المدارس النقدية الحديثة . عرضاً دقيقاً متزناً ، بل يحرص كل الحرص على ان يربطها بتاريخ النظرية النقدية منذ الاغريق حتى اليوم . وبهذا يتيح للقارئ ان يراجع ثقافته النقدية . على ضوء الاتجاهات الحديثة . معروضة على النظرية النقدية القديمة . مربوطة بها اوثق ربط .

ونحن اذ نقدم هذا الكتاب لزملائنا وطلابنا . نرجو ان يكون مفتاحاً ييسر لهم الدخول في باب النقد الواسع . ودليلاً يهدي خطاهم في هذا الطريق المتوعث العسير .

وقد رأينا . خدمة للقارئ العربي . ان نجلو ما غمض من أفكار المؤلف ونظراته . بالتعليق عليها وتفسيرها * . كما اثبتنا اسماء الكتب التي اعتمد عليها في دراسته باسمائها العربية والافرنجية . كي يتمكن القارئ من الرجوع اليها اذا اراد . اما اسماء الاعلام . فقد اثبتناها بالعربية . على ان نثبتها باللغتين في الفهرس العام للكتاب .

والكتاب في الاصل يقع في جزء واحد . ولكننا آثرنا إخراجه في جزئين تيسيراً على القارئ واستعجالاً للثمرة . حتى لا يفوته الانتفاع السريع بهذا الاثر النفيس .

المترجمان

* ميزنا تعليقاتنا بهذه العلامة ، وجعلنا لتعليقات المؤلف ارقاماً متسلسلة .

المساهمون في اخراج هذا الكتاب

المؤلف : ستانلي ادغار هايمن . ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك). وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل محرراً في مجلة النيويوركي The New Yorker . ويساهم في تحرير المجلات الأخرى بابحاثه ومقالاته . وقد أصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية النقدية » The Critical Performance . وهو يدرّس الأدب . والأدب الشعبي في كلية بننجتون .

المترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرّس الادب في بعض المدارس الثانوية في فلسطين . ثم التحق بالجامعة المصرية . وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب . منها : «كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الاصفهاني (تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف) و «رسائل ابن حزم» (تحقيق) ، و«الحسن البصري» ، و « فن الشعر » . و « فن السيرة » « وابو حيان التوحيدي » و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم) وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم .

الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية

بيروت (حتى سنة ١٩٤٨أ) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « المسرحية في الادب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر وتحقيق) و « فن القصة »، و « فن المقالة »، و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و «ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) . وهو الآن استاذ مساعد للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

مُقَـدّمة

النقد الادبي الحديث

طبيعته :

إن النقد الأدبي الذي كتب بالانجليزية في مدى الربع الماضي من هذا القرن ، مختلف من حيث النوع عن أي نقد سبقه . وسواء أسميته نقداً «جديداً» — كما سمّاه كثيرون — أو « نقداً علمياً » أو « نقداً عاملاً » أو « نقداً حديثاً » — كما يسميه هذا الكتاب ، فان صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف . فليس القائمون به أشدّ ألمعيّة أو أكثر تنبهاً للأدب من أسلافهم ؛ بل إنهم ، في الحق ، لا يتطاولون في هاتين الناحيتين إلى عمالقة مثل أرسطوطاليس وكولردج ، ولكنهم يسيرون بالأدب سيرة مخالفة — أصلاً — ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة — أصلاً — كذلك . وعلى هذا يمكن أن نقول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو بالغ الدقة: « إنه استعمال منظّم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب » . وإذا شئنا توضيح ذلك بصورة من التعدين قلنا إن الأدوات هي تلك الوسائل أو التقنيات ، والمعادن

الثمينة هي نفاذ البصيرة . والعمل نفسه هو استخراج المعادن أو التنقيب : أو القشر الظاهري فحسب . أما التقنيات غير الأدبية فمنها عملية التداعي في التحليل النفسي أو التفسيرات السيمانتية * مثلاً . وأما ضروب المعرفة غير الأدبية فتمتد من النماذج الشعائرية عند البدائيين إلى طبيعة المجتمع الرأسمالي ، وكل هذا يفضي إلى دراسة دقيقة ، ويقظة مستفيضة على النص . يشبهان تحليل الأشياء تحت المجهر .

وسرّ هذا التعريف السابق منطو في كلمة « منظّم » . ذلك لأن أكثر هذه التقنيات والنظم لم يكن مجهولاً في النقد القديم ولكنه كان يستعمل بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت زاخرة بالمعرفة لتسدي له يداً جليلة . وأكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية التي تدرس الفرد عاملاً في جماعة (إذ الأدب بعد كل شيء أحد الوظائف الاجتماعية عند الإنسان). وعلى ذلك فتلك العلوم أكثر فائدة من العلوم الطبيعية أو البيولوجية (لان الأدب ليس عملاً من أعمال البنية الانسانية . كما هي الحال في المشي والأكل ، بل هو جزء من النموّ الاجتماعي أو الحضاري).

ومع أن ارسطوطاليس كان يهدف عامداً ليسلّط ما نسميه اليوم « العلوم الاجتماعية » على المسرحية والشعر ، ليدرسها تحت ضوء المصطلح الذي كان يعرفه عن العقل الانساني وطبيعة المجتمع وبقايا البداوة ، فانه لم يكن لديه إلا موادّ قليلة وراءَ ملاحظه التجريبية — على نفاذها — وإلاّ موروثاً غفلاً غير ممحّص. أما المعجزة التي حققها أرسطوطاليس، أعني تلك الإصابة الاساسية في نقده ، دونما مستند سوى ملاحظه الخاصة وإحساسه

* تدور الدراسات السمانتية حول أحد شيئين : الأول تتبع التطورات والتغيرات التي تصيب معاني الصور والأشكال الكلامية ، والثاني دراسة العلاقات بين الاشارات والرموز وبين معانيها أي دراسة « السمات » الدالة لغوياً ونفسياً .

المرهف. فانها انتصار لنفاذ البصيرة النقدية التي اهتدت — بقوة الحدس — إلى أشياء كثيرة تمّ جلاؤها والتطور بها من بعد. حتى انه في عصر كولردج أي بعد ألفي سنة ، لم يزد ما كان معروفاً بدقة عن طبيعة العقل الإنساني والمجتمع ، على ما كان يعرفه عنه أرسطوطاليس ، بشيء كثير .

وهناك قسط كبير من النقد ، معاصرٌ ، غير أنه لا يسمى حديثاً ، وفقاً للمعنى الذي حددناه من قبل ؛ أي أنه لا يستخدم هذه المادة استخداماً نقدياً منظماً — (ومن المدهش أنه كثيراً ما يستخدمها عرضاً) — ومع أن لهذا النقد مكاناً ، وهذا المكان كثيراً ما يكون هاماً ، فإنه حسب تعريفنا نوع آخر من النقد ، خارج عن مجال اهتمامنا هنا . وبالاضافة إلى ما للنقد الحديث من مهمة خاصة ، أو درجة معينة يؤدي بها أشياء كانت تؤدى من قبل عرضاً واتفاقاً ، فان هذا النقد ما يزال أيضاً يؤدي عدداً من الأمور ، لم ينفكّ النقد يقوم بها في كل زمان ، أعني تفسير الأثر الأدبي ووصله بموروث أدبي سابق وتقويمه وما أشبه ، فهذه كلها مظاهر خالدة لأي نقد (إلا أن التقويم من بينها ، فيما قد نلحظه ، قد تضاءل شأنه في النقد الجادّ في زماننا) . ولكن حتى حين ينزع الناقد الحديث ليتخصص في أحد هذه العناصر النقدية الموروثة فانه يضع إلى جانبها عناصر أخرى غير موروثة ، أو يجريها معدّلة تعديلاً عميقاً بما أحرزه تطور العقل الحديث من مميزات وخصائص .

لقد ذهب جون كرو رانسوم — الذي كان له أثر كبير في ترويج اصطلاح « النقد الجديد » لكتاب ألفه بهذا الاسم مؤكداً الفرق في النوع بينه وبين النقد القديم (على أساس الدراسة المستقصية الحديثة لخصائص المبنى الشعريّ) — ذهب هذا الناقد إلى أن عصرنا هذا يتميز تميزاً غير عاديّ في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة ، من حيث عمقها ودقتها ، قد فاقت

جميع النقد القديم المكتوب باللغة الانجليزية . وهذا كلام لا يعتوره الشك ؛ ولكنا لا نستطيع أن نتملق أنفسنا ، فندعي أن تفوقنا إنما هو في سعة باع نقادنا إذا قايسناهم بأسلافهم ؛ كلا ، بل من الواضح أن هذا التفوق إنما يكمن في الأساليب والمناهج . ففي متناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الإنساني ، وفي جعبته تقنيات جديدة مثمرة ، فاذا أمكن تركيز بعض هذا كله ، وأمكن توحيد أعمال عدد من النقاد ، كلّ يعمل على شاكلته ، وبعث الانسجام فيما هو لامع مبدّدٌ منها ، لأنها تجيءُ أحياناً متأرجحة أو ناقصة — إذا أمكن ذلك كله اتسعت في مستقبل النقد دروبه ومناظره وانطلقت في اللغة الانجليزية دراسات أدبية تحليلية جدية من نوع يميز عصرنا .

ومن بين المناهج والنظم التي تقررت فائدتها للنقد الأدبي ، تخطر العلوم الاجتماعية في الذهن أولاً ؛ فهي نبع ثرّ لم تصهرج قنواته بعد . فمن التحليل النفسي استعار النقاد الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن « رغباته » الكامنة بالتداعي ، وبعناقيد من الصور ، كما استعاروا كيفية عمل الأحلام وما فيها من تعبير ملتوٍ سيّال : مثل الخلط الكلامي والخلط المكانيّ والفصم* وهذه هي أيضاً الكيفية الاساسية للتشكل الشعريّ . ومن يونج استعاروا فكرة « النماذج العليا » أو محتوى اللاشعور** الجماعيّ وكثيراً غيرها. أما من أصحاب علم النفس الجماعيّ

---

* يحدث الخلط الكلامي Condensation في الحلم حيث تختلط فكرتان او اكثر وينتج من ذلك تعبير ملتوٍ تحاشياً لايقاظ « الرقيب » اوالعقل الظاهر ، ومثاله Alco holidays بدلا من Christmas holidays ، أما الخلط المكاني Displacement فهو ان لا يميز الانسان في الحلم بين اليمين واليسار أو بين فوق وتحت . وأما الفصم Splitting فهو استقلال بعض التجارب عن الوعي وعملها منفصلة مستقلة عنه في بعض الأحوال .

** النماذج العليا Archetypes ، سيتعرض المؤلف لها في الفصل الخامس من هـذا الكتاب . ويعني بها يونج أن هناك لا شعوراً جماعياً تكمن فيه الصور الكبرى والرموز التي تمثل قاعدة هامة في الفنون وكلما تدخلت في كيان الفن زادت الاستجابة له والتأثر به .

(الجشطالتيين .) فأخذوا فكرة « الكليّات »* ومن علماء النفس التجريبيين استمدوا المقدّمات التجريبية الأساسية عن سلوك الحيوان والطفل . ومن النفسيين الاكلينكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الإنساني . ومن النفسيين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى . وأفادوا ما هو أكثر من ذلك ، مما سمّاه يانش « الصورَ الإيدية »** eidetic images ، وما أشبه هذا من مقدّمات هي موادّ ذاتية بحت ، إلى أشد المقدّمات الطبيعية والكيمائية موضوعيةً ، مما تقدّمه لهم العلوم النفسية العصبية ، والنفسية المتصلة بعلم الغدد الصمّ . واستعار النقد من علوم الاجتماع المتزاحمة نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي ، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى . أما من المذاهب الانثروبولوجية فقد استمد مقدّمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ابتداءً من التعميمات الجارفة التي وضعها عن التطور نظريون مثل تيلور إلى مذهب بوز*** القائم على الاستقصاء الواعي المتزمت في دقته. وكان « الفولكلور »، وهو فرع من الانثروبولوجيا، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصدر للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة والأساطير والمعتقدات التي ترتكز إليها نماذج الفن الشعبيّ وموضوعاته كما يرتكز إليها الفن الآخذ بنصيبه من الرقي .

---

* الكليات — Configuration تكاد تكون مرادفة لكلمة Gestalt وهو الاتجاه النفسي الجماعي التكاملي .

** الصور الايدية نوع حي من الصور لا يتخيل فقط وإنما يرى منعكساً في الخارج ، وهو شيء متصل بالهلاس والفرق بينهما ان صاحب الصور الآيدية (ويسمى Eidetiker) يدري أن هذه الصور ذاتية ، وان كان يراها دقيقة الى درجة فوتوغرافية .

*** توفر تيلور على دراسة الأديان البدائية دراسة نقدية مقارنة ، وهو صاحب الفكرة التي تقول إن الانسان اهتدى الى الروح من حالات الحلم والاغماء وما أشبه ثم الموت . غير ان الروح بعد الموت تؤثر في حياة الاحياء الباقية وهذا يؤدي الى الصلوات والضحايا وما الى ذلك ، وأول الأديان عبادة =

وهناك أيضاً عدد من النظم الحديثة الأخرى — عدا العلوم الاجتماعية — أثمر كثيراً بالفعل ، أو كان كذلك بالقوّة ؛ خذ مثلاً الدراسة الأدبية . فهي حقل ليس جديداً تماماً ، ولكنها استطاعت في هذا القرن أن تحشد كثيراً من المعرفة الدقيقة ، ومجموعة من المناهج المنضبطة حتى إنها ، حين انضاف اليها الخيال الناقد ، أنتجت نوعاً من النقد الأكاديمي حديثاً تماماً ، بالمعنى الذي تقدم استعماله . هذا وإن الدراسات القديمة في اللغويات وفقه اللغة ، بالاضافة إلى الحقل الجديد من الدراسات السامانتية ، قد فتحت للنقد آفاقاً واسعة ، لم تكن من قبل مستكشفة إلا قليلاً .

أما العلوم الطبيعية والحيوية فقد أمدّت النقد بعناصر أساسية، كالطريقة التجريبية نفسها، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطوّر » ، ومبادئ مثل «النسبية» و «المجال» و «اللامحدودية» . أما الفلسفة، فمع أنها في القديم لم تُعْنَ بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال، فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد وخاصة في باب المصطلح الأخلاقي والمتافيزيقي وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة . وهنالك عدد من النقاد قد سلّط مبادئ الدين وتجلّيات التصوف على الأدب . وإلى جانب هذه الضروب من النظريات والمعارف طوّر النقد عدداً من المناهج الخاصة به « وَمَنْهَجَها » قياساً على المناهج العلمية في بعض الأحيان ، مثال ذلك الاستقصاء في الأخبار عن الأشخاص وسيرهم ، والكشف عن نواحي الغموض ودراسة

= الأسلاف ثم عبادة الطبيعة. وهذا الانتقال ناشىء عن طبيعة عقلية البدائي الذي لا يفرق بين الحي وغير الحي فمنح الطبيعة صفات الاحياء . (وانظر ايضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب)
أما بوز فهو من العلماء الذين يقولون بقيام الصلة بين البيئة الجغرافية وخصائص العرق ، وقد درس التغيرات في اجسام المهاجرين الاميركيين ليثبت ان البيئة تحدث في الجنس تغيراً في وقت قصير . وقد لقيت نتائجه نقداً قوياً من المختصين. ومن كتبه : Race,Language and Culture (نيويورك ١٩٤٦) .

العمل الرمزي والنقل في الآثار الأدبية والاكباب وبذل الجهد الدائب في قراءة النصوص والكشف المستفيض عنها عامّة .

هذه التقنيات النقدية الجديدة . وهذه الاتجاهات في البحث ، تعتمد في أكثر أحوالها ، على فروض أصبحت أساسية في الفكر الانساني الحديث مميّزة له . ويعود الفضل في هذه الفروض ، في المقام الأول ، إلى أربعة علماء عظماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهم : داروِن وماركس وفريزر وفرويد*. ونستطيع هنا أن نلحظ ، عابرين ، بعض هذه الفروض التي تعد مفتاحاً لما وراءها ، وهي جديدة ، نسبياً ، في النقد المعاصر . على أن نذكر أنه ليس هناك ناقد حديث واحد يقبل كل هذه الفروض مجتمعة : أما داروِن فمنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي وأن الحضارة تطوّرية . وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ، ولو بطريقة معقدة ملتوية أحياناً ، العلاقات الاجتماعية والانتاجية لهذا العصر أو ذاك . وأما فرويد فهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنّع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة — قياساً على الأحلام — وأنّ هذه المقنّعات تعمل حسب مبادئ معروفة . وتحت هذا كله هنالك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي ، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعاً مستمراً . وأما فريزر فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي والأسطورة والشعيرة البدائية وأن هذه كلها

---

* لعل فريزر من بين هؤلاء العلماء هو الذي يحتاج تعريفاً ، فهو أحد الذين بذلوا جهداً كبيراً في دراسة الأديان البدائية. وترتكز فكرته الى ان نمو الدين البدائي انما تم بمحاولة السيطرة على الطبيعة . فأساس الدين البدائي هو عجز السحر عن أن يقوم بهذه السيطرة ، ذلك لأن السحر "كالعلم" ، يحاول أن يربط بين العلة والنتيجة أما الدين فمبني" على الاعتقاد بقوى اقوى من الانسان" توجه حياته وتسيطر عليها وعلى الطبيعة, فلما خاب الانسان في مجال السحر غير قانون العملية الى شيء آخر . وقد استعرض فريزر الفولكلور في حياته البدائية في كتابه الضخم : The Golden Bough ، (أنظر أيضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) .

تحمن في أساس أعلى النماذج والمواد الأدبية . وقد يضاف إلى هذه الفروض والأفكار نظرية ديوي في « الاستمرار » ، وأن قراءة الأدب وكتابته ليستا إلا صوراً لفعالية إنسانية يمكن أن تقايس بأي فعالية أخرى ، وأنهما خاضعة للقوانين نفسها ويمكن دراستها على المناهج الموضوعية نفسها . كما تضاف إليه فكرة السلوكيين بأن الأدب ليس إلا رجلاً يكتب ورجلاً يقرأ ولا شيء غير ذلك ، ثم فكرة العقليين بأن الأدب قابل للتحليل ؛ ومن الناحية السلبية يتميز النقد الحديث بغياب مبدأين كانا يحتلان مقاماً رئيسياً في الماضي كلما جرى الحديث عن الأدب وهما : أن الأدب نوع من التعليم الأخلاقي ، وأنه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة .

وبالافادة من هذه الفروض ، يطرح النقد الحديث عدداً من الأسئلة لم تكن ، في معظم الأحوال ، تُسأل في الأدب من قبل ؛ من ذلك : ما هي أهمية العمل الفني من حيث علاقته بحياة الفنان ، بطفولته ، بعائلته ، بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وما علاقته بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية ، بمجتمعه الكبير ؟ ماذا يؤدي هذا العمل لصاحبه وكيف ؟ ماذا يؤدي للقارئ وكيف؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟ ما الصلة بين العمل الفني والنماذج الكبرى البدائية في الشعائر ، بينه وبين المادة الأدبية الموروثة ، بينه وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة له وغير المعاصرة ؟ ما الترتيب الذي اتبع في صوره وعبارته وشكله العام ؟ ما الممكنات المحتجبة في أبرز كلماته وإلى أي مدى يضطلع محتواه بما هو برهاني ذو معنى ؟ وأخيراً يبلغ النقد الحديث عتبات الأسئلة القديمة مثل : ما غايات هذا العمل وإلى أي درجة هي سليمة وما مدى تحققها ؟ ما معانيه (بالجمع لا بالافراد) : وهل هو عمل جيد أو رديء ولماذا ؟

ومن الواضح أن كل هذه أسئلة تسأل عن الأدب عامة أو عن عمل

فني واحد بخاصة . على أن النقد الحديث لم يعد ، في اكثر الأحوال ، يقبل وضعه القديم من حيث كان ملحقاً بالأدب الخالق أو الأدب القائم على الخيال . فاذا عرّفنا الفن بأنه خلق لنماذج من التجربة ممتعة ذات معنى ، أو قلنا إنه نسجٌ للتجربة الإنسانية في نماذج ممتعة ذات معنى ، اتضح أن الكتابة القائمة على الخيال أو الكتابة النقدية كليهما فن حسب هذا التعريف : والفرق بينهما أن الأدب الخالق ينظم تجاربه التي استمدها من الحياة بنفسه ، استمدها من « رأس النبع » في أكثر الأحوال ، أما النقد فينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق أي من الحياة بعد أن نقلها الأدب نقلة جديدة . وإذا شئت فقل إن كليهما نوع من الشعر ، ولكل واحد منهما حظه من الاستقلال بقدر ما بينهما من اتصال . لقد كتب ت.س. إليوت في مقال له عن « مهمة النقد »* سنة ١٩٢٣ يقول : « لا أظن أن متحدثاً واحداً عن النقد استطاع أن يدّعي – محيلاً مجاوزاً للمعقول – بأن النقد فن غاية في نفسه » . ولكن إن لم يجهر أحد بهذه الدعوى – محيلاً مجاوزاً للمعقول – في سنة ١٩٢٣ فليس من شك في أن النقد الحديث الذي بدأ في السنة التالية بنشر كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » ، قد ظل يعمل في حدود هذه الدعوى .

ومجمل الأمر ما عبّر عنه ر.ب. بلاكمور حين قال : « النقد شيءٌ قائم بذاته ولكنه ليس بحال فناً منفصلاً مستقلاً » . وقد كان النقد الحديث في الواقع العملي كذلك : غايةٌ في نفسه تماماً ، ومرتبطاً بالشعر ارتباطاً لا انفصام له . أي أنه كان ، كأي نقد آخر ، يهدي الفن ويغذّيه ويحيا مستقلاً عنه ، وهو من ناحية أخرى أمَةٌ للفن ، طفيلية في أردأ أحوالها ، معايشةٌ

* هو المقال الثاني في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays ص ٢٣–٣٤ .

له في خير أحوالها . فالناقد يريد أعمالاً فنية يتخذ منها مادته وموضوعه ويقدم بديلاً عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة ، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفني وتذوقه ، ويساعد الفنان على أن يفهم فنّه ويقوّمه ، ويعين على تقدم الفن وتطوره ، بتعميم المعايير المطلوبة أو بتحديدها وتجهيزها . وهو في حالات خاصة يوقظ جيلاً من الشعراء كما فعل إمرسون أو فان ويك بروكس في أول عهده ، وهو قد يعيّن موضوعات للأدباء يكتبونها مثلما يفعل غوركي وبرنارد دي فوتو ، وقد يغير اتجاه الفن أو يحاول ذلك مترسماً خطى تولستوي والأخلاقيين في محاولة التغيير وخطى بوالو والنقاد الرومانتيكيين الانجليز في تحقيق التغيير نفسه ، أو قد يمدّ الفنان (وأحياناً نفسه) بموضوعات محددة وتقنيات وقواعد عملية مثلما يفعل عدد من نقاد الشعر المعاصرين .

وعلى حدّ النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه تقع المراجعات وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال . أما المراجع فإنه يرى في الكتب متاعاً ، وأما الناقد فيرى فيها أدباً أو كما يقال في الاصطلاح الحديث يرى عملاً أو سلوكاً أدبياً ، وأما الجماليّ فيهمّه من الأدب التجريد ، وليست له رغبة في كتب معينة . ومثل هذا التمييز بين هؤلاء الثلاثة إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهم وليس تفرقة صارمة الحدود ؛ فقد يتجاوز كل واحدمنهم مجاله إلى غيره ، فاذا غفل المراجع عن خصائص المتاع ، وهو يتحدث عن كتاب ، وأخذ في الحديث عما للكتاب من مميزات ، من حيث هو نتاج أدبي ، أصبح لهذه المراجعة ، على الأقل ، يعدُّ في صف النقاد . والناقد الذي يرسل التعميمات عن الطبيعة المجردة للفن والجميل ، يصبح مؤقتاً في عداد الجماليين ؛ والجماليّ الذي ينقد أعمالاً أدبية محددة ، مستعملاً المصطلح الذي يكشف عن خصائصها الفذة ، إنما هو ناقد في تلك الحال . ومن أبرز ملامح هذا العصر وجود ذلك الجمّ الغفير من

الذين طار صيتهم في النقد من مثل هنري سيدل كانبي والأخوين فان دورن ؛ وإذا كشفت عنهم لم تجدهم اكثر من مراجعين متنكرين .

وثمّة سمة أخرى للنقد الحديث تستحق ان ينوّه بها ، وهي أن كل ناقد ينزع إلى أن يكون لديه صورة مجازية فارقة ، أو عدد من الصور ، يرى من خلالها عملية النقد ، وهذه الصورة — بالتالي — تشكّل عمله وتنبئ عنه ، وتجعله — أحياناً — محدوداً . فصورة الناقد عند ر.ب. بلاكمور أنه جراح سحريّ يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحيّة . والناقد عند جورج سينتسبري ، سكّير . أما عند كونستانس رورك فهو « مسمّد » يرش الأرض من أجل حصاد طيّب . وهو عند ولدو فرانك « مولّد » يُظهر للوجود نسمةً جديدة . وهو ماثلٌ عند كنث بيرك — بعد أن استعمل عدة صور — في صورة مدير مسرحي ثريّ يخرج على المسرح كل عمل تمثيلي يعلق بخياله . وهو عند عزرا بوند رجلٌ صبور يأخذ بيد صديقه ليريه مكتبته ... إلى غير ذلك من تصوّرات .

إن ما لحظناه فيما تقدم من أساليب وتقنيات في النقد الحديث ليترشح من خلال هذه الصور المجازية الكبرى ، كما يترشح أيضاً من خلال شيء غير ملموس أعني به جهاز الذكاء الشخصي للناقد ومعرفته ومهارته وحساسيته وقدرته على الكتابة . وليس في النقد طريقة — مهما تبلغ روعتها — بقادرة على أن تكون سدّاً حائلاً دون الحماقة ، وتكاد كل تقنية في النقد الحديث تستعمل بألمعية على يد الألمعيين من النقاد ثم تكون هي نفسها معرضاً للعجز إذا استعملها الأغبياء الجهلة المقصرون البلداء (كما سنعرض في الفصول التالية من هذا الكتاب) . على أنه من الناحية الأخرى قد يحسن النقد أو يبرع فيه امرؤ طيب يتمتع بفضائل الناقد — في هذا العصر أو في أي عصر آخر — وليس لديه من الأساليب إلا استغلال ذكائه وحساسيته . ومثل هذا ليس ناقداً حديثاً بالمعنى الذي اصطلحناه . ولا يهمنا الحديث عنه

في هذا المجال . وكل ناقد – مهما تكن طريقته – يحتاج تلك الخصائص التي سميناها الذكاء والمعرفة والمهارة والحساسيّة والقدرة على الكتابة – يحتاج الذكاء ليكيّفه بما يلائم العمل الذي يعالجه ، والمعرفة من أدبية وغير أدبية ليكون على وعيٍ بما يتطلبه عمله ، والمهارة لئلا تتدرج به طريقته أو تنساق به نحو وحدة آلية جوفاء ، والحساسية ليظل دائماً متنبهاً للقيم الخاصة في العمل الذي ينتقده من حيث أنه يمثل تجربة جمالية فذة ، والمقدرة الأدبية ليحسن التعبير عما يريد أن يقوله . وليس ثمة من محكّ تختبر به هذه الخصائص الذاتية ؛ حتى إن شيكسبير ، ذلك المحك التقليدي ، ليس عوناً كبيراً في هذا المضمار . فهنالك رجلان تميزا في النقد المعاصر بالحطّ من شيكسبير وشتّان ما هما : أولهما ولدو فرانك وهو داعية للتقوى محترف وليس له الا علاقة واهية بالأدب ، والثاني جون كرو رانسوم وهو من أحذق العقليات الناقدة وأشدها مضاءً وحدّة في عصرنا . وعند تقدير أعمال الناقدين لا يحسب حساب هذه الخصائص ، وعندما نستعرض طريقة نقدية ونخضعها للمقياس الموضوعي ونعزلها عن صاحبها الحي ، نستطيع ان نفترض وجود هذه الخصائص أو – على الأصح – ان نرجو توفرها .

ومن المضامين الرئيسية في النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهن به والحكم عليه ، فالنقد لن يصبح علماً – سواءً أتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو شاكرين – ولكنا نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعياً . وكما أن أي تجربة عملية يمكن محاكاتها أو اختبارها مما كتب عنها في أي زمان ومكان وعلى يد أي شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، فكذلك هي المعالجة النقدية – سيصبح في مقدور أي فرد أن يعيدها ما دامت تتوفر له القدرة والرغبة الضروريتان . أما الحساسية الخاصة فشيءٌ يتفرد به الناقد ويموت بموته ، وأما وسائله فان

نقلها موضوعياً سيصبح أمراً ممكناً وسيحتاج من يعيد استعمالها محتذياً — ولا بدّ — حساسية ومميزات أخرى تقارب ما كان لدى الناقد الأصيل ، على حال لا تنطبق على العلوم الطبيعية منذ بدء الطريقة التجريبية .. ففي مجال الطبيعيات يستطيع الأحمق والجلف إذا توفرت لديهما الكفاية الأولية أن يصلا إلى النتائج التي توصل اليها بويل إذا هما أعادا تجارب هذا العالم . ثم إن الناقد في طريقة التحليل النقدي مهما تبلغ هذه درجة التجارب الموضوعية سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض ما دامت هنالك مصطلحات مثل « تقويم » و « تذوق » — سيظل الأمر كذلك سواء كان النقد بناءً مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين ، يقيمه امرؤ عارف عاقل ، أو كان نزوة لا محمل لها أو هوى يصدر عن رجل أحمق .

أما المضمون الرئيسي الآخر في النقد الحديث فهو تطوره في اتجاه نقد ديموقراطي ، أي تحقيقاً لما رجاه إدمند بيرك حين قال :-« أن يصبح كل إنسان ناقداً لنفسه » . فقد كتب بيرك في مقاله عن « الرائع والجميل » يقول : « إن المقياس الحقيقي للفنون في طوق كل إنسان وإن ملاحظة ما هو شائع في الطبيعة بل أحياناً ما هو حقير واهٍ ليمنح المرءَ الأنوارَ الهادية حيث يكون لأعظم الحكمة وأسنى الجهد اللذين يغضان من شأن هذه الملاحظة أثر في تركنا سامدين في الظلام أو في امتاعنا وتضليلنا بالأضواء الخادعة — وهذا أدهى وأمرّ — » . ومعنى هذا الكلام — بنزاهة — أن الملكات الانسانية وحدها ، دون عون خارجي ، قد تجعل من أي انسان ناقداً . وهو رأي مناقض تماماً لما قاله فرانسس بيكون في كتابه « القانون الجديد » Novum Organum من أن اختيار هذه الطريق (المعرفة بالتأمل في الطبيعة) يسوّي بين جميع العقول كما تسوي البوصلة أو المسطرة بين الأيدي جميعاً . وفي مكان ما بين هذين الرأيين تقع الامكانيات التي تجعل من النقد الحديث ديموقراطياً ، أي أن توسيع الأساليب سيزيد في عدد الناقدين

القادرين — لا احترافاً في أغلب الأحوال وإنما لكلٍ في نطاق قراءته وحياته الخاصة ، وهذا الاحتمال يهدد بتناقص قدسية الناقدين المحترفين ولكن تهديده لذوي المصالح المادية أكثر * .

أصوله

يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسّعه ؛ بل إن هذين الرجلين هما — على التحقيق — رائداه العظيمان ، حين سبقا إلى أشياء كثيرة ، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر . أما أفلاطون فقد وجه طريقته الفلسفية الديالكتيكية ، كما بينها في الكتابين الخامس والسابع من « الجمهورية » ، إلى الشعر وإلى الفروض النفسية الاجتماعية القائمة في أصله ومهمته . وإذا كانت نتائجه قد استبعدت الشعر فلسفياً لأنه مجانب للحقيقة الأفلاطونية الصحيحة ولأنه من ناحية اجتماعية نفسية ضارٌ بالمجتمع السليم ** ، فان طريقته هي الطريقة الحديثة ، إذْ سلّط عليه كل المعرفة المنظمة التي كانت لديه . أما في حال أرسطوطاليس فان المدرسة الأرسطوطاليسية الجديدة في النقد بجامعة شيكاغو قد بذلت جهداً حديثاً لتقول إن هذا الفيلسوف لم يستعمل المبادئ أو المعرفة الاستنتاجية في الشعر ، وإنما فحص القصائد استقرائياً من حيث أن كل

---

* يعني حين يصبح الناقد ديموقراطياً قد يتضاءل شأن الناقد المحترف ويستغنى عنه الى حد كبير ، ولكن خطر شيوع النقد واستقراء الملكات النقدية عند نسبة كبيرة من الناس قد يهدد رجال المال الذين لا يعيشون متبسطين إلا حيث يستحكم الجهل وتضعف ملكة النقد .

** لا بد للقارىء من ان يتذكر في هذا المقام أن افلاطون كان يرسم بالجمهورية مدينة فاضلة وأنه في مثل تلك البيئة لا يرى مكاناً للشعر القائم على المحاكاة (لا كل انواع الشعر) . ومن ناحية اخرى هنالك نظريته عن العالم المثالي وأن هذا العالم الدنيوي ليس إلا تقليداً له ، وأن الشاعر حين يقلد هذا العالم يبتعد عن الحقيقة ثلاث خطوات . أضف الى هذين العنصرين تقديسه للعقل ، والشعر يتجه نحو العواطف ولذلك اتهم افلاطون — منتصراً للعقل — هذه « العاطفية » أو اتجاه الشعر « لسقي العواطف بدلا من تجفيفها » أي لاثارتها وتقويتها بدلاً من اخمادها وإضعافها .

قصيدة فيها كيان متفرد في ذاته . وقد قوّض أركان هذه النظرية نقاد كثيرون منهم جون كرو رانسوم (في مقال له بعنوان « أسس النقد » نشر بمجلة « سيواني » Sewanee (في خريف ١٩٤٤) وكنث بيرك (في مقاله « مشكلة الجوهري » — وقد طبع ملحقاً بكتابه « مبادئ الدوافع » The Grammar of Motives) . ولم يكتف بيرك فحسب بأن يبين أن أرسطوطاليس كان « افلاطونياً » صرفاً بل بيّن أن الارسطوطاليسيين الجدد هم — على وجه الدقة — أفلاطونيون في أشد أعمالهم نجاحاً ، دون أن يحسّوا هذه الحقيقة . ولا حاجة بالقارئ إلى اكثر من قراءة البويطيقا ليعرف أن أرسطوطاليس — وإن عمل استقرائياً وباشر النصّ ولازمه في دراسته كما يريده الأرسطوطاليسيون الجدد أن يفعل — أتمّ في الوقت ذاته كثيراً مما بدأه أفلاطون فعمق في تهمة المحاكاة التي ألصقها أفلاطون بالشعر ، ليمنح الشعر ثبوتاً فلسفياً . ثم استبدل فكرة التطهير Catharsis ، وهي فكرة نفسية اجتماعية بفكرة افلاطون القاصرة عن مهمة الشعر ، حين زعم أن الشعر ضارٌ لأنه ينبّه العواطف . وعلاوة على تحليله الشعر بوساطة من تلك الفروض المسلمة القاطعة من فلسفية واجتماعية ونفسية ، فانه سلّط على الشعر نواة الانثروبولوجيا — أي ألقى عليه أضواءَ ذلك الموروث من الأصول البدائية للدراما اليونانية ، ووفق في ذلك إلى مدىً أدهش الباحثين المتأخرين في الأنثروبولوجيا والآثار وفقه اللغة (بالرغم

• جرد أرسطوطاليس اتهامات افلاطون من مغزاها وتحول بها الى وجهة جديدة ، فأقر ان المحاكاة طبيعة في الانسان وذهب الى انها لا يمكن أن توصف بأنها رديئة في ذاتها لأنها تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة الحكاية وان هذه المحاكاة قد تنتج شعراً تراجيدياً أوكوميدياً أو ملحمياً . وميز كل هذه الانواع ، وفضل الشعر على التاريخ ثم واجه التهمة بأن الشعر ينبه العواطف فقال انه يصرف العواطف أي يجد لها متنفساً ومخرجاً وهذا هو التطهير Catharsis . ذلك أن التراجيديا باثارتها عاطفتي الشفقة والخوف تهيىء مسرباً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس وتبعث على الراحة والهدوء (لعل هذا هو المقصود من التطهير ، وان كان الدارسون قد اختلفوا كثيراً حول المعنى الذي أراده أرسطوطاليس) .

من هنات لم يستطع أن يتحاشاها كقوله إن أغنية الجوق ليست إلا تزييناً للمأساة) . إذن فان أرسطوطاليس هو الواضع الأول للملامح والتقنيات الكبرى في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه « حديثاً » .

ومضى الكلاسيكيون المتأخرون ونقاد القرون الوسطى في واحد أو آخر من هذه السبل الحديثة ابتداءً من ارسطارخس وشرّاح القرن الثاني قبل المسيح بما كتبوه من نقد اجتماعي وليد . إلى دانتي وبترارك وبوكاشيو في القرن الرابع عشر ، بما قدّموه من تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات « رمزية » . وبدأ النقد الحديث المبني على دراسة البيئة بكتاب فيكو « العلم الجديد » New Science (١٧٢٥) وهو يحوي تفسيراً اجتماعياً ونفسياً لهوميرس ، وتطور هذا النقد تطوراً مستقلاً فيما يبدو عن رأي فيكو ، فيما كتبه مونتسكيو ، وبخاصة في « روح الشرائع » The Spirit of Laws (١٧٤٨) . ثم امتدت هذه الحركة التي بدأت في ايطالية وفرنسة الى ألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وانتقلت بذلك من دائرة التاريخ والقانون إلى الأدب والفن ، وأصبحت مظهراً للقومية الألمانية المبرعمة ، في كتابات فنكلمان ولسنج وهردر — بدأها فنكلمان سنة ١٧٦٤ في كتابه « تاريخ الفن القديم » History of Ancient Art حين درس فيه الفن التشكيلي عند اليونان بدراسة أصوله في السياسة والاجتماع والأدب ، وأتمّها لسنج في كتابه « لاوكون » Laocoon الذي صدر بعد ذلك بسنتين مركزاً جهداً خاصاً على نسبية الأشكال في المصطلح التاريخي وعلى أهمية مبادئ أرسطوطاليس . أما هردر فقد مضى في تطوير الدراسة البيئية خطوة أبعد حين زاد في نسبية الطريقة ، بوضعه الفن الشعبي والقوطي في مقابل الفن الكلاسيكي الذي استعرضه فنكلمان ولسنج ، موسعاً في مبادئ فيكو التاريخية الدينامية في كتابه « فلسفة التاريخ » Philosophy of History مؤكداً طريقة المقارنة

التي بدأها مونتسكيو بتطبيقها في كل المجالات التي ارتادها ، (جاعلاً من مونتسكيو أباً لما لدينا اليوم من فيلولوجيا مقارنة وأديان وأساطير مقارنة ودراسة أدبية مقارنة) .

وفي القرن التالي أزهرت هذه البراعم كلها في مؤلفات أول ناقد حديث عظيم – على التحقيق – وهو كولردج بانجلترة ، وكذلك في مدرسة حيوية أخرى نشأت بفرنسة . ويعد كتاب كولردج المسمّى « السيرة الأدبية » Biographia Literaria الذي نشر عام ١٨١٧ انجيل النقد الحديث . وينزع النقاد المعاصرون إلى اعتباره « أعظم كتاب نقدي باللغة الانجليزية » – كما يقول آرثر سيمونز – أو « أحق كتاب نقديّ بالاعتبار » – كما يقول هربرت ريد . وعلى صفحته الاولى كتب « البيان الرسميّ » للنقد الحديث أي تطبيق كولردج للمبادئ السياسية والفلسفية (وهي تضم النفسية أيضاً) والدينية على الشعر والنقد . وجاء هذا الكتاب متقدماً على عصره بقرن كامل ، ولم يحل بين كولردج وبين إيجاد (النقد الحديث) ، حينئذ ، إلا قصور المعرفة التي تيسرت له . فهو باستثناء أرسطوطاليس أعظم أب موجد لهذا النقد . غير أن ما حققه كولردج لم يجد من يتمه للأسف ، ولما عادت مبادئ النقد القائم على البيئة إلى الظهور في انجلترة في كتاب ألفه هـ. ت. بكل بعنوان « تاريخ الحضـارة في انجلترة » History of Civilization in England عام ١٨٥٧ استمدت تلك المبادئ لا من كولردج نفسه بل من أسلافه الألمان وخلفائه الفرنسيين .

وفي الوقت نفسه أدخلت مدام دي ستايل إلى فرنسة المبدأ الألماني القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع في كتابها « الأدب في علاقته بالنظم الاجتماعية » Literature in Relation to Social Institutions (١٨٠٠) وإلى تأثير هذا الكتاب تعزى تلك «المولودات» المتنوعة من مثل التاريخ الفكري لجيزو Guizot والتاريخ الشعبي لميشليه والتاريخ الشكّي الإلحادي لرينان .

والنقد الأدبي المتصل بالسيرة عند سنت بيف والنقد الأدبي المتصل بالاجتماع عند تين . ويمثل سنت بيف النقطة التي انقسم عندها كل الموروث السابق قسمين : فمن ناحية كان سنت بيف يرى النقد علماً اجتماعياً أي يراه « التاريخ الطبيعي للأدب » مع معالجة منهجية يدرس بها المؤلف ، أو كما يقول ملك كلنثوك في كتابه « النظرية النقدية عند سنت بيـف » Sainte - Beuve's Critical Theory : « أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم ، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه » وكثير غير ذلك . وهذا هو المنهج الذي يستمر على يد تين وبراندز وبرونتيير . ومن ناحية أخرى يلحّ سنت بيف في نقده لتين فيما عنوانه « تين وكتابه تاريخ الأدب الانجليزي » على أن الناقد يجب أن « يستمرّ على احترام واستنشاق أريج تلك الزهرة الرزينة ذات العطر الناعم ، يعني ذلك النوع من الشعر الذي أنتجه بوب وبوالو وفونتان » وهذا هو النهج الذي سار فيه آرنولد وبابت واليوت وهم مدينون له على السواء . ويرى سنت بيف أن الناقد الكامل هو الذي يستطيع الجمع بين هاتين المدرستين ، غير أنه يسلم بأن الأمل في التوفيق بينهما عند شخص واحد إنما هو محال أو حلم .

ويقرّ تين نفسه بأن الخيال التاريخي عند لسنج وميشليه كان بعض الأنوار التي اهتدى بها . غير أن من يقرأ كتاب ميشليه « تاريخ فرنسة » ويطلع على بعض تحليلاته الأدبية العارضة ، وبعضها استشفاف لطبيعة الطبقات (كالقول بأن مانون ليسكو تعبير عن أعيان طبقة الملاك الصغار قبل نشوب الثورة) سيحكم بأن التشابه بين هذه التحليلات وما كتبه تين كان شيئاً أبعد من مجرد خيال تاريخي * كذلك فان المعايير الثلاثة الكبرى التي وضعها

* يريد أن تين في هذا الموقف كان ناقلاً او محتذياً لا مستلهماً فحسب .

تين للنقد وهي : الجنس والعصر والبيئة ، قد سبقه اليها سنت بيف نقلاً عن ثلاثية هجل Zeit, Volke, Umgebung واستمدها هجل بلوره من هردر . ومعنى هذا أن تين بَلْوَرَ كثيراً من النزعات السابقة ليجعل منها نقداً علمياً ، فلا عجب إذا أصبح عمله هدفاً لكل الهجمات الموجهة إلى تلك النزعات . فمثلاً كتب عنه الأخوان غونكور Goncourts في شيء كثير من الاعتزاز حين لقياه : « ذلك هو تين الذي تجسّد فيه النقد الحديث لحماً ودماً ، نقداً عميقاً ذكياً ، غاية في ذلك ، ولكن الخطأ فيه يفوق التصوّر » . ولعلّ فلوبير كان أمضى وأنفذ بصيرة من سنت بيف في الكشف عن ضعف تين وضعف قسط كبير من النقد الحديث حين كتب في احدى رسائله ناقداً تاريخ الأدب الانجليزي لتين ، يقول :

في الفن شيء آخر إلى جانب البيئة التي نما فيها ، والموروث الفيزيولوجي عند المتفنن ؛ فعلى هذه القاعدة تستطيع أن تفسر مظاهر التسلسل والمشاركة ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية أي الحقيقة التي تجعل من الفنان هذا الشخص لا ذاك ؛ فهذه الطريقة إذن تسقط «الموهبة» من اعتبارها ، ولا محالة. ويصبح أروع ما ينتجهالفنان لا معنى له إلا من حيث هو وثيقة تاريخية، وهي هذه الطريقة النقدية القديمة عينها التي انتهجها لاهارب La Harpe ثم بعثت من جديد . فقد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصي وأن الكتب سقطتمن السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للارادة وللمطلق وجودٍ بالفعل . ويخيّل اليّ أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين .

وكتب فلوبير (١٨٦٩) إلى جورج صاند عن موضوع الناقدين يقول : « كان الناقدون في زمن لاهارب نحويين وفي أيام سنت بيف وتين مؤرخين فمتى يصبحون فنانين حقاً وصدقاً » .

وفي سنة ١٩١٢ وما تلاها من أعوام حدث تطور آخر هام في النقد

الحديث ، ففي ذلك العام نشرت جين إلن هاريسون J. E. Harrison المحاضرة في الدراسة القديمة بكلية نيونهـام بكيمبردج كتابها « تيمس » Themis وهو دراسة للأصول الاجتماعية في دين الأغريق . ويضم هذا الكتاب الذي أهدي لجلبرت مري ، بحثاً له عنوانه « جولة حول الأشكال الشعائرية التي احتفظت بها المأساة الاغريقية » . كما يضم فصلاً آخر كتبه ف.م. كورنفورد وهو زميل للآنسة هاريسون بكيمبردج ، وعنوانه « فصل في نشأة الألعاب الأوليمبية » . ومع أن اكثر الكتاب كان من صنع الآنسة هاريسون فإنه كان يضم نوعاً من « البيان المشترك » لما يسمّى مدرسة كيمبردج في الدراسات الكلاسيكية . وهي المدرسة التي حققت ثورة في دراسة الفن والفكر الاغريقيين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما . وقد استمدت المؤلفة كثيراً من مادتها ، علاوة على نشر مقالتي مري وكورنفورد واستغلالهما ، من مؤلفات لم تنشر لزميل آخر لهاالسمه أ. ب. كوك A. B. Cook وآخرين غيره . وبعد ذلك بوقت قصير ، وفي ذلك العام نفسه ، نشر كورنفورد كتابه « من الدين إلى الفلسفة » From Religion to Philosopohy وهو تتبع أنثروبولوجي للأصول الشعائرية للفكر الاغريقي الفلسفي (١). وفي عام ١٩١٣ نشر مري كتابه « يوربيدس وعصره » Euripides and His Age فدرس فيه يوربيدس ومسرحياته بالنظر إلى الأصول الشعائرية في المأساة ، ونشرت الآنسة هاريسون « الفن القديم والشعائر » Ancient Art and Ritual وفي السنة التـالية نشر كورنفورد « أصول الملهاة الأتيكيـة »* The Origin of the Attic Comedy وحلل فيه الملهاة الأغريقية على الأسس

---

(١) لقد كان عام ١٩١٢ نبعاً ثراً جاد بما هو اكثر من ذلك إذ شهد نشر بحث الكاتب ف. ك. برسكوت بعنوان « الشعر والاحلام » في Journal of Abnormal Psychology وهو أول تطبيق مفصل سليم التحليل النفسي على الشعر يكتبه أحد الأدباء .

* الأتيكية نسبة الى مقاطعة أتيكا Attica وهي ببلاد يونان وأهم مدنها أثينة .

نفسها ، ونشر كوك أول جزء من «زيوس» Zeus تطبيقاً للمادة الأنثروبولوجية في حقل آخر . وأخيراً ، وفي عام ١٩٢٠ ، جربت الآنسة جسي وستون J. Weston طريقة مدرسة كيمبردج هذه — بتوفيق عظيم — على مادة غير يونانية في كتابها « من الشعائر إلى القصص الرومانسية » From Ritual to Romance وهو كشف أنثروبولوجي عن نشأة «القصص الطِلّسمية» * بمصطلح شعائري ، وأدت برتا فلبوتس مهمة مماثلة في دراسة الملاحم الشمالية في كتابها « الأغــاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة » The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama .

ومع أنه من الممكن عدّ هذه الكتب من حيث الغايات العملية نقداً أدبياً حديثاً ، فانها لما كانت نتاج علماء يكتبون في حقول متخصصه قد عجزت عن أن تجذب إليها اهتمام رجال الأدب جذباً يكفي لتدشين الحركة الجديدة . وفي أميركة — عام ١٩١٩ — سلط كونراد أيكن مبادئ فرويد وغيرها من النظريات النفسية على الشعر في كتابه « شكوك » Scepticisms وكوّن بوضوح الفرضية الأساسية في النقد الحديث وهي أن الشعر « نتاج طبيعي عضويّ ذو مهمات يمكن جلاؤها وهو قابل للتحليل ، دون ريب » . ولكنه كان يشبه جماعة كيمبردج في افتقاره إلى التأثير الأدبي ليوجه النقد إلى اتباع رأيه هذا . وظل من نصيب إ.أ. رتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) أن يكوّن الأوليات الشكلية في النقد الحديث . معيداً ما قاله أيكن في صورة جديدة ، حين قال : « إن التجارب الجمالية ليست شيئاً جديداً ولا مختلفاً — بأي حال — عن سائر التجارب الانسانية ، وإنه يمكن دراستها

---

* تسمى هذه The Grail Romances وهي قصص من البطولة والمغامرة يتخللهـا دائماً عنصر قوة خارقة يشفي المرض ويكون الشفاء إما بطلسم أو كأس او صحن او حجر ، وقد وجد الباحثون أنه تلتقي في هذه القصص عناصر وثنية ومسيحية . أما تسميتها كذلك فترجع الى « الكأس » Grail التي استعملها المسيح في العشاء الأخير .

على طريقة مشابهة . ولم يكن هذا المبدأ جديداً (فليس أيكن على وجه التحديد هو وحده الذي قرّره قبل خمس سنوات بل إن جون ديوي أيضاً قد قرر الشيء نفسه ـ أصلاً ـ يوم تحدث عن « الاستمرار » في التجربة منذ أن نشر كتابه « دراسات في النظرية المنطقية » Studies in Logical Theory سنة ١٩٠٣ ، وكان أرسطوطاليس نفسه يعمل على أساس ذلك الفرض) ، ولكنه في هذه المرة جاء مستنداً إلى المكانة الرفيعة التي كان يتمتع بها كل من رتشاردز وأوغدن حين اشتركا في تأليف « معنى المعنى » The Meaning of Meaning ونشراه قبل نشر « مبادئ النقد » بعام واحد ، ومن ثمّ لقي اقتناعاً عاماً وقبولاً ، وآتى في ربع قرن ثمار النقد الأدبي الحديث .

حقاً إن المعركة لم تنته بعد ، فقد شهد القرن الماضي ناقداً إثر ناقد يصارعون كل فرض أو طريقة في النقد الحديث ، بما في ذلك كل شكل من المعرفة قد يمكن تسليطه على الأدب حتى مبدأ « الاستمرار » نفسه . وعند أدنى السلّم تتمثل هذه الهجمات في صورة الحنق الساذج الذي انبعث عن جيمس رسل لوول في مراجعة كتبها عن لونجفلو ، سخر فيها من النظرة النقدية الحديثة التي ترى « أن شكل إنتاج المؤلف إنما يتحكّم فيه شكل جمجمته وبالتالي يؤثر فيه الشكل الخاص للمقاطعة التي يستوطنها » . وتتمثل تلك الهجمات أيضاً في المقدمة التي كتبها لودفج لويزون لكتاب « الفن والفنان » Art and Artitst من تأليف رانك فاستبعد بها النقد الحديث من عهدتين لأنه نقد يخرج مسرحية « هاملت » دون أن يدع لهاملت نفسه دوراً فيها . أما في الناحية الثانية من السلم فان هذه الهجمات تشمل شكوك تشيخوف المتعلقة حين كتب إلى سوفورين في نوفمبر (تشرين ثاني) عام ١٨٨٨ مُرْعياً انتباهه إلى تلك الكمية من « القمامة » التي أنتجها « حمقى » يعملون في حقل النقد العلمي على مبادئ لا تعاب . وتشمل

تلك المجمات أيضاً ما كتبه أناتول فرانس في نقد برونتيير في كتابه « الحياة الأدبية » La Vie Littéraire حيث يقترح التزام الاتزان والتحفظ اللذين نصّ عليهما سنت بيف من قبل ، فيقول :

إن الطريقة النقدية لا بد – نظرياً – من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت ترتكز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكاً لا ينفصم ، وحلقات السلسلة – في أي موضوع منها اختبرته – مختلطة متراكبة حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ، ولو كان منطقياً ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم – مهما يقل – بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد – وهو محق في ذلك – بأن ذلك الزمان لن يحلّ أبداً . ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية* بالكلام في الشعر ، وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظناً ، بدلاً من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تخضع خضوعاً مطلقاً للعلم ، وتدعه يعيد تكوينها أو ينبئ عنها ، ولكني على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سبباً فانما تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن ، أعني علماً قائماً على قوة البصيرة ، مشحوناً بالقلق ، قابلاً للزيادة إلى الأبد . ذلك العلم أو بالأحرى ذلك الفن موجود حقاً : إنه الفلسفة والأخلاق والتاريخ والنقد أو بكلمة واحدة إنه قصة الانسان الجميلة .

ووجد بعض النقاد أنفسهم نهباً موزعاً في اتجاهين حول هذه المسألة فبينما يهاجم جون مدلتون مري في كتابه « مشكلة الأسلوب »

---

* أبرز مثل على ذلك أرسطوطاليس نفسه ، فان كلامه عن الشعر أو كتاب « البويطيقا » يجيء في نهاية القائمة حسب الترتيب التقليدي لكتبه .

The Problem of Style ذلك « الحلم الخالب » بأن يتحول النقد « إلى دقة العلم وثبوته » وذلك « الأمل الخادع » بأن تصبح لغته « مصطلحاً ثابتاً لا يتغير » نراه أخيراً في الكتاب نفسه يقترح نقداً علمياً (أو ميكانيكياً) اجتماعياً اقتصادياً ، نقداً يقيم صلة متساوية بينه وبين الأصول الاقتصادية والاجتماعية من ناحية والأشكال الفنية والأدبية من ناحية أخرى ، بل يقترح إيجاد « التاريخ الاقتصادي للأدب الانجليزي » . أما ألان تيت الربيب الفذّ للمبادئ الحديثة وأحد من يتوفرون على تطبيق أساليبها فانه في كتابه « العقل في جنون » Reason in Madness يهاجم العلوم الاجتماعية ويصفها بأنها خطر أساسي كما يهاجم النقد الحديث نفسه ، ويسميه « الطريقة التاريخية » ويجمع إلى التاريخ أيضاً استعمال النقد للعلوم الطبيعية والحيوية والاجتماعية والسياسية . وكذلك هاجم جون كرو رانسوم – بين الحين والحين – استعمال العلم في النقد وصرّح بأنه يقاوم بشدّة العلوم الاجتماعية كالانثروبولوجيا وأعلن أنه لا يشارك ماكس ايستمان « آماله المتحمسة » فيما يمكن أن يحققه علم النفس ، بينما كان هو نفسه يستمد بمهارة من هذه المصادر الثلاثة في كتاباته النقدية .

وربما كان الدفاع المتحمس الذي يقوم به رجال يتدرج نتاجهم من الضعيف إلى الممقوت أشد خطراً على النقد الحديث من الهجمات التي يوجهها إليه رجال طيبون ، ومن التردد المتناقض الذي يبديه بعض من يمارسونه . فهذا لويس ماكنيس مثلاً ، يعلن في كتابه « الشعر الحديث » Modern Poetry عن إيمانه المغالي بمبدأ رتشاردز في الاستمرار ، أي أن الشعر فعالية عادية وأن الشاعر « يتخصص فيما يحسن ممارسته كل إنسان » ولكنه يعجز عن أن يتابع ذلك الفرض في كتابه بتسليط كل معرفة أياً كانت على الشعر . ومن الصعب أن نجد أحداً أشد تحمساً للنقد العلمي في العصر الحديث من اثنين أولهما ماكس إيستمان حين نشر « بياناً » في

كتابه « العقل الأدبي The Literary Mind » يدعو إلى « دائرة من دوائر العلم ستتخذ من الأدب موضوعاً لدراستها »، وثانيهما ف.ف. كالفرتون في كتابه « أسس جديدة للنقد The New Ground of Criticism » حين دافع بفصاحة عن نقد يلائم بين الفلسفة وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا . ومع ذلك فمن الصعب علينا أيضاً أن نعثر في عصرنا على أسوأ واكثر استفزازاً من هذين الناقدين . ويثير فينا هنري بير ريبة مشابهة ، فقد خرج في « الأدباء ونقادهم Writers and Their Critics » بحكم أريب حين قال :

« إن النقد الحديث مايزال يتلمس طريقته ويندفع في تجربة تقنيات متعددة ولكنه لم يجاوز بعد المرحلة البدائية التي كان يتحسس فيها الطريق متعثراً كلٌ من علم الطبيعة قبل بيكون وديكارت ، والكيمياء قبل لافوازييه، وعلم الاجتماع قبل أوغست كونت والفيزيولوجيا قبل كلود برنارد . ثم إنه في الكتاب نفسه يحتفظ بأمضى هجوم على هذه الأساليب نفسها من اجتماعية ونفسية ونصّية وغيرها ، وعلى أولئك النقاد مثل رتشاردز وإمبسون وبيرك وبلاكمور الذين يمثلون — بجلاء — محاولة النقد أن يجاوز تلك المرحلة البدائية التي يصفها .

وكان النقد الحديث ، في الوقت نفسه ، هدفاً لهجمات منظمة يشنها عليه أعداؤه المتكسبون من مراجعين وأعداء للنورانية محترفين . ومما يمثل الأولين خير تمثيل مراجعة تستحق الاقتباس لأنها نموذجية في هذا الصدد ، كتبها أورفيل برسكوت وظهرت في التايمس النيويوركية New York Times في مارس (آذار) سنة ١٩٤٥ وكانت تدور حول كتاب بعنوان « فكتوريا في المرآة Victoria Through the Looknig - glass » كتبته الآنسة فلورنس بيكر لنون ودرست فيه لويس كارول . كتب برسكوت يقول :

« لقد حققت الآنسة لنون معجزات من البحث ، ولكن كتابها على

ما فيه من جهود مخلصة، مخيب للآمال باعث على الملل ، ذلك لأن سحر الكتب التي خلّفها كارول ، يتحدى كل تحليل ، فالبحث عن مصادرها في تلمسات فرويدية خلال عُقَد كارول ومكبوتاته أمر لا جدوى فيه ، وهو شبيه بمن يحاول أن يجد تفسيراً لطيران الفراشة أو اختيار البرق لهدف منصوب . إن العبقرية لتحيا في خفاء غامض وتلد كنوزاً خالدة على وجه لا يمكن تفسيره أيضاً .

حقاً إن كارول عاش حياة عزوبة نقية ، ولكن كثيرون هم الذين يختارون العزوبة اختياراً ويقنعون بنصيبهم من الدنيا على الرغم من الشكوك الفرويدية التي تبثها الآنسة لنون . والحق أيضاً أن كارول كان يحب صحبة الصغيرات أكثر من حبه مرافقة الأولاد أو الكبار ؛ وهذا ، على أنه حق ، فهو مستغرب منه أيضاً ، ولكنّ التوغل الذي جاست به الآنسة لنون خلال نفسيته وخلال الرموز الجنسية في كتبه لم يبلغ بها إلى شيءٌ ... غير أن لويس كارول الذي مرت حياته دون أحداث كان يعيش في عزوبته حياة فارغة ... عاش لويس كارول دون أي نوع من أنواع الصراع الخارجي ولم يصادف إلا أنواعاً قليلة من الصراع الداخليّ (أعني تلك الذبذبات الدينية الغامضة) فلم يعرف الحب أو الصداقة المتينة ، كان إنساناً طيباً ومسيحياً طيباً وكان يحاول أن يحصل على مرتّبه مخفضاً ويلح على أن يعقد بينه وبين الناشر عقداً يؤكد فيه أنه هو نفسه يتحمل ما قد يحدث من خسارة ؛ إلا أن حياته كانت بليدة عادمة الألوان » .

وتبين هذه المقتبسات أن برسكوت في هجومه على الدراسة النفسية التي قامت بها الآنسة لنون يقدم كل الأسباب التي تجعل الدراسة النفسية أمراً لازماً . وبينا يؤكد أن حياة كارول مرت بلا أحداث ، نجده يملأ هذه الحياة بأبرز الأحداث أيضاً . فهو ككثير من المراجعين المعاصرين ،

يهاجم النقد الحديث لا صدوراً عن حقد في نفسه بل عن جهل ساذج ولكن في بعض الأحوال الأخرى يجتمع إلى هذا الجهل شيءٌ من الحقد والضغينة المرّة فاذا الصورة — في وضوح — صورة مراجع سطحي ثائر في وجه جمهور من المتحررين الثائرين ، ليحتفظ بمكانته وربحه مما يعتقد أنه نقد . وتلك هي حال ج. دونالدآدمز في العمود الأسبوعي من جريدة Sunday Times وفي كتابه « شكل الكتب التي ستظهر » The Shape of Books to Come

أما الهجوم الذي يقوم به أعداء النورانية المحترفون فأمره اكثر تعقيداً . وربما كان خير مثل في هذه الناحية موقف مارك فان دورن الذي يتكافأ موقفه من النقد مع موقف كلّيته — كلّية القديس يوحنا — من التربية جملة . أعني الوقوف في وجه أي ضرب من ضروب المعرفة الحديثة . وقد كتب فان دورن في مقدمة كتابه « القارئ لنفسه » The Private Reader أتمّ هجوم وأبلغه على النقد الحديث ، فيما أعلم . إذ يصفه بانه « صحارى من البراعة وهضبات من العلم » ويتهمه بأنه « يبذل كلّ ما في وسعه ليمسك الفن الشعري عن الطيران » ويختم كل ذلك مستنتجاً بأنه « على خير أحواله علم خاطئ لا فن » . ثم يجبهه بعدوان صريح للنورانية ويقول « أخطأ آرنولد في النص على الأفكار » ... « نحن لا نعرف كل هذا عن الشعر ولن نعرف » ... الشعر « لا يستطاع الخوض فيه » « هو سرّ غامض » ... إلى غير ذلك . وتتميز هذه القطعة بنغمة المرثية المريرة فتبدأ بذكر الغربة : « النقد المعاصر — ذلك البيت الذي أحس فيه أني غريب » وترتفع إلى إعوال المناحات : « إن عصرنا الأدبي عصر مريض » وتنتهي بانطفاء الشعلة الذاتية « إن غايتي الوحيدة — وأنا ناقد — أن أصبح واحداً من هؤلاء الغرباء المغمورين الذين يحلم الأدباء بأنهم يكتبون من أجلهم ؛ إن الشعر نفسه ليستطيع أن يقنع بالصمت إلى حين » .

وقد كتب رتشاردز التعليق القاطع على هذه الصيحة التي أطلقها فان دورن باسم « القراءة الصامتة » أي استبعاد كل ما يؤثر في الأدب . ما عدا انتباه القارئ فقال في «التفسير في التعليم» Interpretation in Teaching

« وأظن أن العلاج لذلك هو النمو الذي لا بد له من أن يتحقق إذا تكررت فرص التجربة بحيث تكفي لتجبر رسوبات عهد المراهقة المتبقية في عالم الحلم عند الطفل على أن تنسحب إلى مواضعها الطبيعية . غير أن القراءة الصامتة — لسوء الحظ — ليست وقاية من هذه التجارب إلا إن كانت نوعاً من الحلم منضبطاً بعض الشيء . وكثيراً ما تصبح هذه القراءة مستودعاً تخيلياً للفاعلية الذهنية التي تختفي نسبياً في حال اليقظة الكاملة » .

وإلى جانب هذا النقد الحديث ، وعلى غرار هؤلاء المراجعين وأعداء النور المتحفزين تقف مذاهب جدلية تتصارع بعنف . وهي مذاهب أهل الآراء الجمالية والفلسفية التي أنعشت المجلات الأدبية في الماضي من : انطباعيين وتعبيريين وذوي النزعة الانسانية الجديدة والطبيعيين والكلاسيكيين والرومانتيكيين والوضعيين واللاوضعيين وغيرهم . ويبدو أنه قد خلفهم في هذا الصراع الأرسطوطاليسيون الجدد والافلاطونيون المحدثون والكولردجيون المحدثون الذين يخوضون معركة في غير معترك . ولكل من هذه المذاهب والمجادلات مهمتها ، ولكن يبدو أنها مهمات قاصرة على الجدل حول عموميات كبرى متجافية عن الخوض في شأن الطريقة الحقة إلا قليلاً . وما هذه المذاهب — بوجه أو بآخر — إلا مسارب معاصرة مغلقة عمياء لا يهتدي فيها من يهمه التحليل الأدبي على وجه الحقيقة . وبينا تتطاير الحجارة المقذوفة فوق الرءوس يقبع الناقد الحديث الجاد في منجمه ويحفر منقباً ؛ وقد تعلق الأتربة بيديه ، ولكنه قد يكشف عن معدن كريم ، بين الحين والحين .

الفصل الأول

ادموند ولسن والترجمة في النقد

عندما تتسع الهوة بين الأدب الجدّي وذوق جمهور القرّاء ، يحظى ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذي يقتضيه ان يكون همزة الوصل بين العمل الغامض او الصعب ، وبين القارئ ، بأهمية كبيرة . ولعل إدموند ولسن من السباقين عندنا في هذا المضمار ، من تأويل محتوى الادب او « ترجمته » . وليس بمحض اتفاق ، ان يكون ولسن من اوسع نقادنا شهرة ، اللهم الا اذا استثنينا فان ويك بروكس (الذي راجت كتبه تجارياً)* . لقد جعل كبار المترجمين في العهد التيودوري كنوز الآداب الأخرى في متناول القراء ، حينما نقلوها الى اللغة الانجليزية . أما في يومنا هذا فثمة حاجة مشابهة الى الترجمة ، لامن لغة إلى أخرى وانما في اللغة نفسها . وهذا على أهميته شيء يبعث على الاستغراب .

وقد وصف ولسن عمله بانه : امداد القصائد بالسيناريو (السياق) ؛ ومما لا شك فيه ان عدداً كبيراً من هذه (السيناريات) التي قدمها ولسن لا يقدر بثمن . ولا بد من أن يكون هناك نفر من الناس ، مدينين لولسن ، بأنه اوحى اليهم بأن جويس او إليوت ، يمكن ان يفهما وانهما جديران بالقراءة في سبيل المتعة (كما أنه من المحتمل أن يكون كثيرون ممن يدينون

* راجع شرح ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

له بتلك الملخصات التي تُيسر لهم التظاهر بالمعرفة الادبية دون ما اطلاع.) . ولعل لكتابه الاول « قلعة أكسل » Axel's Castle (١٩٣١) في زمننا من التأثير ، في فتح حقبة جديدة كاملة في الادب لجمهور كبير . ما يجعله يأتي في المرتبة الثانية بعد كتاب إليوت « الغابة المقدسة » The Sacred Wood . ويذكر «قلعة أكسل» بتلك الصفحات التي فسّر فيها ولسن، تفسيراً دقيقاً ومستفيضاً ، رموز قصيدة « اليباب » * The Waste Land لإليوت ، وبتلك الصفحات الثلاثين المدهشة التي تلخص قصة بروست ** الضخمة منظراً اثر منظر ، وبالسرد المطول لحوادث كتاب «عولس» *** Ulysses لجويس ، وبما شابه ذلك من اعمال . وليس هناك من عنده مقدرة ولسن على إفهام القارئ الشادي لماذا ينادي عندليب إليوت « قق قق قق » أو ما اهمية أم ستيفن ديدالوس في قصة عولس . أو كيف أن الظهيرة في « المقبرة البحرية» Le Cimetière marin لفاليري : تمثل في وقت معاً : طبيعة لا عضوية ، والمطلق في ذهن الشاعر كما تمثل عشرين سنة من عمره قضاها بلا عمل، ثم هي الظهيرة المحسوسة نفسها .

---

* كان لهذه القصيدة اثر كبير في الشعر الحديث . وهي تصور مشكلة الانسان المعاصر الذي يبدو للشاعر تائهاً مشلول القوة محطم الارادة ، يعيش في عالم يستحق الفناء . وقد استعار الشاعر فكرة القصيدة من موضوع اسطورة اوردتها الآنسة جسي وستون في كتابها « من الشعائر الى القصص الرومانسية» وقد حللها احدنا ، الدكتور احسان عباس في كتابه « فن الشعر » .

** هي قصة « البحث عن الزمن الضائع » A la Recherche du Temps Perdu ، وهي سلسلة من القصص تمتاز باتجاهها الميتافيزيقي ، وخاصة فكرة الزمن الذي لا يعود ، وبتحليلاتها النفسية ، وبتلك الصور الرائعة التي عرضها الكاتب عرضاً موضوعياً . ومما يزعج القارىء فيها أحياناً ، ذلك التوفر على تحليل الشذوذ الجنسي .

*** قصة ملحمية للكاتب الارلندي جيمس جويس ؛ وقد ظهرت في باريس سنة ١٩٢٢ . وفيها يقدم الكاتب صورة فذة جذابة لتاريخ يوم واحد من حياة ليوبولد بلوم وستيفن ديدالوس . وقد عرضها الكاتب بطريقة تيار الوعي والمونولوج الداخلي ، ولم يراع قواعد الكتابة في الترقيم ولا قواعد فقه اللغة في استعمال الالفاظ . وتعد من اشهر القصص الحديثة ، وابعدها اثراً في التيار القصصي المعاصر . وقد كتبت عليها شروح كثيرة متضاربة .

ويكون شرح ولسن احياناً تحليلاً رمزياً دقيقاً . واحياناً تلخيصاً مباشراً لحبكة القصة ، حادثة إثر حادثة كأنه تلخيص طلاب الجامعات . ويتضح ذلك في التلخيص الطويل لأوجين أونيغين * Yevgeni Onyegin و « دورة اللولب » ** The Turn of the Screw في الفصلين المعقودين لبوشكين وجيمس في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » . The Triple Thinkers (١٩٣٨) . ويبلغ شرحه احياناً درجة فائقة من البراعة كما يتجلى في ترجمته لمسرحية « عربة التفاح » The Apple Cart لشو ، الى عبارات موسيقية. واحياناً يكون مجرد محاولة تتجاوز حدود الامكان ، كمحاولته تركيز الجوهر النظري للتفكير الماركسي في فقرتين من كتابه « الى محطة فنلندة » To the Finland Station (١٩٤٠) . ولكن هذا الشرح يظل للقارئ الجاهل نسبياً على الاقل ، في كل الاحوال ، مثيراً بل ضرورياً في بعض الاحيان .

ويتجلى إبداع ولسن ، عندما يكون « ناقداً ممهداً » . وهذا مصطلح عرّفه جون ماسي بقوله : « انه الناقد الذي يدعو الغرباء بسحره وبراعته الى التعرف على رجل عظيم » . وهنالك عقبة تعترض سبيل الناقد الممهّد ، وهي ان قيمته تتضاءل بنسبة حظ جمهوره من المعرفة ومن الألفة بالأثر الذي يضطلع ببحثه ، حتى إنها تكاد تتلاشى عند القارئ الذي يتمتع بحظ من الثقافة . ويدرك ولسن هذا جيدا ، ولذا فقد جنح بكتابته عامداً الى القارئ الجاهل ، وظل دائماً يعتبر نفسه « مبسّطاً » في المقام الاول . وكتب في مقالة تحدث فيها عن نفسه بعنوان « خواطر حول وضع فهارس

---

* مسرحية شعرية لبوشكين صور فيها المجتمع الروسي ، واقامها على فكرة وجود الخير في الانسان بالفطرة ، وبين اثر المجتمع في افساده والعبث بمثله .

** قصة أشباح لهنري جيمس ، رواها جيمس من مذكرات عانس كانت تعمل في شبابها مربية في ضيعة انجليزية منعزلة . وكانت تؤمن بوجود الاشباح وبتأثيرها على البشر .

للدراستي « Thoughts on Being Bibliographed نشرت في عدد شباط (فبراير) ١٩٤٤ من « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، الذي خصص لكتبه ، وما كتب عنه وللدراسة آثاره ، يقول :

« ومهما يكن من أمر ، فإن أمام الصحفي الشاب سبيلين يجب ان يمهّدا ، الاول : فهم أحدث الأحداث الادبية في العالم — جويس ، إليوت ، بروست ... الخ — » التي لم تكن في متناول القراء الذين شب ذوقهم على كتاب « الاانانيون » Egoists * وكتاب « جوهر الإبسنية »(١) The Quintessence of Ibsenism ** . وان ينقل الى عالم الفكر «البرجوازي» أحدث تطورات الماركسية ، مما يتصل بالثورة الروسية . ولم اكن بطبيعة الحال الرجل الوحيد ، او اول من بسط اياً من الموضوعين ، ولكنهما كانا الموضوعين اللذين شغلا فكري اكثر من غيرهما ، وكنت أشعر بأن ما أعمله يمت بعلاقة منطقية إلى أعمال الرجال الكبار الذين أعجبت بهم ».

(وعبارة « الرجال الكبار » تعني هنا شو ومنكن وهنكر ، ولعلهم اشهر ثلاثة « مبسطين » في الجيل الذي سبق ولسن). ويتكلم ولسن احياناً باستخفاف عن تلخيصاته وشروحه . وعندما استعرض كتاب ليونل ترلنج عن « ماثيو آرنولد » Mathew Arnold في مجلة « الجمهورية الجديدة » The New Republic ، علّق على تلخيصات ترلنج لقصائد أرنولد ومقالاته بقوله : « انها تظهر من حين لآخر بليدة الى حدّ ما » ، ثم أضاف مستدركاً : « وعلى كل حال فان من تجشّم كتابة مثل هذه (التلخيصات) ، يدرك

---

* لم اعثر على كتاب له مثل هذا الاسم في هذه الفترة سوى قصة لمردث نشرها سنة ١٨٧٩ وهي تدور حول شخصية سير ولوباي بترن الاناني المتعجرف المغرور .

(١) لاحظ ان ولسن ما يزال يكتب لهذه الفئة نفسها من القراء ، على الرغم من انها اختفت منذ عهد بعيد .

** كتاب لبرنارد شو أصدره سنة ١٨٩١ ، وحلل فيه مسرحيات ابسن تحليلا مفصلا وشرح طريقته في بناء الشخصية وتركيب الحبكة ، وابرز قيمته باعتباره رائداً للمسرح الاوروبي الحديث .

مدى الصعوبة في محاولة جعلها سائغة للقراءة، بيد انه يعلم جيداً ان تلخيصاته ضرورية كما لو كانت «برنامج اوبرا»، اذ انه يكتب لجمهور لا يأبه بالثقافة.

ويمتلك ولسن كفايات عديدة تجعل منه مبسطاً بارعاً. فهو يكتب كتابة واضحة ومقروءة، ويستطيع ان يحوّل اكثر المواد غموضاً الى جمل انجليزية بسيطة مفهومة. وهو واسع الاطلاع، او على الاقل له معرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التي ترفد الادب كالتاريخ والفلسفة وعلم النفس ثم الماركسية والتحليل النفسي بوجه خاص؛ وهما الموجهان الرئيسيان للفكر الأدبي المعاصر. وهو اذا ما قورن بغيره من النقّاد الاميركيين، يعتبر ذا تمكن فذّ من اللغات، بما في ذلك اللاتينية واليونانية (ونراه احياناً يثبت في مقالاته مقطوعات من سوفوكليس بلغتها الاصلية، وقد خاطر مرة فأخذ يصحح بعض ما ترجمه ايرفنج بابت عن اليونانية)، والفرنسية والالمانية والروسية (وقد تعلم الأخيرتين في منتصف عمره لتعيناه في ابحاثه عن الماركسية).

وهناك صفة اخرى لولسن، ولعلها أقل سحراً من غيرها، تجعل منه (مترجماً) ممتازاً للادب، وهي استخدامه البارع لابحاث الآخرين وملاحظاتهم الدقيقة دون ان يشير إلى ذلك احياناً. ففي المادة التي كتبها عن جويس مثلاً في كتابيه «قلعة أكسل» و «الجرح والقوس» The Wound and the Bow (١٩٤١)، اعتمد على معلومات استمدها من منابع مختلفة كتفسير ستيوارت جلبرت الموثق المعتمد، والسيرة التي كتبها هربرت غورمان ولقاء ماكس ايستمان الذي يثير الشك، ومن مجموعة من المقالات لعدد من الكتاب نشرت في مجلة «فترة الانتقال» Transition * بباريس تحت عنوان

---

* هي مجلة شهرية صغيرة صدرت في باريس سنة ١٩٢٧ واستمرت حتى سنة ١٩٣٨، وكانت غايتها ابراز المحاولات العالمية الجديدة في الابداع. ومن اشهر ما نشر فيها تلك الدراسات الاصيلة عن «يقظة فينيغان» التي اعتبرت فيما بعد وثائق لدراسة هذه القصة. وقد جمعت هذه المقالات في الكتاب الآنف الذكر، وطبعت في لندن سنة ١٩٢٩.

Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress وكثيراً غيرها. ويعترف ولسن بانه استمد معرفته للماركسية من عدد من المعاصرين ومنهم « الثقات » كماكس ايستمان وسدني هوك ومارك ستار وماكس نوماد وهربرت صولو وماري مكارثي ، الى جانب عدد من المصادر الاكثر رسمية . وقد استقى معلوماته عن الادب الروسي من كتابي د.س. ميرسكي عن تاريخ هذا الادب ، ومن دراسته لبوشكين ، ومن كتاب دي فوغي « القصة الروسية » Le Roman russe ومن كثير من تعليقات فلاديمير نابوكوف الخاصة ، التي انفق في ترجمتها سنين عدة : (وربما كان ولسن مديناً لنابوكوف في تحليله للنغمة الموسيقية في احدى قصائد بوشكين ، هذا التحليل الذي ضمنه مقالة كتبها عن بوشكين ونشرها في مجلة « شهرية الاطلسي » Atlantic Monthly ، وهو تحليل فذّ مسهب لا يمثّل طبيعة ولسن ولكن يبدو منه انه يكشف عن معرفته الوثيقة باللغة الروسية من جهة ، ويمثل طبيعة نابوكوف — من جهة اخرى — تمثيلاً دقيقاً) . وحقيقة الامر ، ان جميع مقالات ولسن تكاد تنم عن افادته البارعة من مثل هذه التحليلات ، التي يتناولها احياناً بالاسهاب او التنقيح ، ويحوّرها احياناً أخرى الى مصطلح اكثر شيوعاً وتداولاً فحسب . الى جانب ذلك يكاد يكون ولسن استقى ما يعينه في نظريته النقدية من كل ناقد حديث مبدع — دون ان يعزو الفضل الى ذويه غالباً — واستغل كثيراً من المصادر المتنوعة لتمدّه بالمعلومات الدقيقة المتخصصة (٢) .

---

(٢) ان نشر التهمة المباشرة بالسرقة النقدية وعدم الامانة ، أمر خطير ، يعز اثباته . فقد علمت مثلا ، مرات عديدة ، من افراد يتمتعون بمكانة تتيح لهم ان يعلموا ، ان ثلاثة ابحاث كاملة على الاقل يقوم عليها معظم مادة « قلعة أكسل » ، قد ظهرت في فرنسة في السنوات العشر التي سبقت نشر ذلك الكتاب . ولكن لم يحاول احد ان يكتب عن ولسن متبعساً ما لم يعترف به هذا الناقد من دين لهــذه الابحاث ، إن كان ثمة دين حقاً . وقد كاد وليم تروي ، اللذي يعنى بالنقد المتصل بجويس عناية خاصة — حيث تجلت تلك السرقات واضحة — أن يوجه التهمة الى نقاد أخر، توجيهاً رقيقاً في أحد اعداد=

والى جانب علم ولسن وقدرته على الإفادة من علم الآخرين ، فانه مؤهل أحسن تأهيل لذلك النوع من الترجمة والتفسير الذي يؤديه بما أوتي من ألمعية فائقة في النقد ومقدرة على إدراك العلاقات ثم استخراج التعميمات منها . والدلائل على مقدرته هذه في كتبه . أكثر من أن تحصى . ولكن اذا كانت القدرة على التنبؤ هي بمقياس التحليل فمن الجدير بالملاحظة ان ولسن قد تنبأ بأحداث أدبية عدة ، قدر لها ان تتحقق . وليس حكمه في « قلعة أكسل » على موهبة إليوت بانها في جوهرها روائية ، وان إليوت سيتجه لا محالة الى المسرحية الشعرية . باقل تنبؤاته شأناً (٣) .

وعلى الرغم من هذه المؤهلات القوية للتفسير ، يعاني ولسن من عدد من القيود والعوائق . واكبر هذه (ومما لا شك فيه انها العامل الاول في نجاحه كمبسّط ، وفي الوقت نفسه اكبر ما يهدد جدّيته كناقد) نظرته الأساسية للأدب . اذ يراه ينقسم إلى عنصرين منفصلين تمام الانفصال ، هما الشكل والمحتوى . كتب ديلمور شفارتز مقالة بعنوان « كتابة ادموند ولسن » في مجلة « اكسنت Accent » (ربيع ١٩٤٢) فعبّر عن هذه الحقيقة (وهي اول شئ يلاحظه قارئ ولسن) ، بتشبيه رائع حين قال : « ان الشكل الأدبي عند ولسن هو الورق الذي تلف به الهدية . ومن الضروري صرف بعض الوقت في نزع هذا الورق وحلّ العقد المستعصية

= مجلة « البارتزان » Partisan Review (عدد يوليو – اغسطس ١٩٤٧) ، مشيراً الى « جماعة اكاديمية جديدة من الباحثين » منهم هاري ليفن ورتشارد م. كين وسواهما ، « ممن لا يحفلون بأمانة النقل » .

(٣) عند دراسة ولسن لجون شتاينبك في كتابه : « الرجال في الغرفة الخلفية » The Boys in the Back Room (١٩٤١) ، لاحظ ان شتاينبك يتجه الى تمثيل الحياة الانسانية « بمسميات حيوانية » وبذلك تنبأ ولسن تنبؤاً فطناً بتطور صار اكثر وضوحاً في آثار شتاينبك اللاحقة . ولعل هذه حالة خاصة من التنبؤ لان الاتجاه نفسه قوي جداً في قصص ولسن نفسه وفي كتاباته ، حتى ليجعل منه حجة موثوقاً في مثل هذه الظاهرة .

في المحيط الذي تربط به المدية ، ولكن الشيء الرئيسي هو المدية التي تختفي في الداخل ، أعني مادة الموضوع » .

والشعر ، إذا نظرنا اليه من هذه الزاوية ، لا يكون سوى جمل نثرية ضغطت في شكل معقد دون داعٍ للتعقيد ، وهذا هو على وجه الدقة ما يعنيه الشعر في نظر ولسن ، فانه يكون في أسوأ حالاته عندما يتصدى لمعالجته ، ويبدو انه يكرهه بوجه عام . وفي سنة ١٩٢٩ أعلن ولسن رسمياً تخلّيه عن قول الشعر ، في خمس قصائد رثائية دعاها « وداعاً أيّها الشعراء » Poets, Farewell (« اترك لكم هذا اللون من الكلام يا من لهم السنة تنطق ») . ومع انه نظم شعراً بعد ذلك الحين ، غير ان ذلك ، فيما يبدو ، لم يكن سوى عمل عرضي متكلف .

ومنذ ظهور « قلعة أكسل » على الاقل ، صرح ولسن بزوال الشعر او فنائه ، وذلك حين كتب يقول : ان الشخصية الشعرية في طريقها الى التلاشي ، وان الشعر فن « اكثر بدائية واشد همجية من النثر » . وان الشعر او الادب التخيلي ، كما يقول فاليري ، يقوم على التهاون بدقة اللغة ، وسيستبدل به ، لا محالة ، الاستعمال الصحيح للغة وهو الأداء العلمي . ومنذ ذلك الحين ظل يطعن في الشعر في مراجعاته ومقالاته وكتبه ، ولا سيما في ذلك الفصل الذي دعاه « هل الشعر فن في طور الاحتضار » ؟ في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » .

وليس هناك من فائدة ترتجى في تفنيد حجج ولسن التي تتعلق بتأبينه للشعر ، سوى القول فيها بانها حجج تستند الى عدد من التعريفات المجحفة التي اعيد بها تحديد مصطلحات « الشعر » و « النثر » و « العلم » ، ويبلغ من إجحافها أنها إذا أخذت بالتسليم أصبحت مناقشتها عبثاً لا طائل وراءه وحار الشعر من جرائها إلى مرتبة اشغال الزركشة والتخريم . والحقيقة ان ولسن يزعم ان احسن النثر الحديث هو الشعر او ما جرت العادة بتسميته

شعراً ، وان فلوبير « يمثل كيف انتزع النثر عامداً واعياً من الأسلوب الشعريّ خصائصه التي كان يتميز باستخدامها في التعبير عن الموضوعات الانسانية الكبرى أعني خصائص الرقة والدقة والايجاز البليغ » .

ويحلل ولسن الشعر ويتصدى للحكم عليه بطريقة غثة هزيلة . غير أنه يحاول أن يتحاشى هذه المهمة ما وجد إلى ذلك سبيلا . ومما هو جدير بالملاحظة انه في التمهيد النقدي الذي كتبه على انشودة مالرميه « قبر إدجار ألان بو » Le Tombeau d'Edgar Poe البالغة حداً كبيراً من الغموض ،وهي انشودة اوردها في مختاراته التي دعاها «هزة التعرف» The Shock of Recognition (١٩٤٣) ، أعاد نشر تعليق روجر فراي عليها ، بدلاً من ان يدرسها بنفسه ، ومن المؤكد ان مثل هذا يعتبر تقاعساً لا مثيل له ، حين يبدر من ناقد محترف . ويبدو هذا العجز في معالجة الشعر . بوجه خاص ، في بحثه الذي نشره عن الكتّاب الاميركيين المعاصرين في مجلة « الجمهورية الجديدة » سنة ١٩٢٦ . ومع ان احكامه على النثر ، ما تزال صالحة على الرغم من مضي عقدين من الزمن عليها (كان يشعر باهتمام بالغ نحو دوس باسوس ، وفتزجرالد ، شأننا نحن اليوم . مهملاً العمالقة المعاصرين امثال لويس وهيرغيشايمر وكابل وكارثر) ، فان احكامه على الشعر كانت غاية في السخف : (فهو يرى مثلاً أن آثار ماريان مور . « قل ان تثبت عند الامتحان كقصائد » . وأن ولاس ستيفنز ، يمتلك . « موهبة فذة في استعمال الالفاظ استعمالاً تافهاً ... وأنه فنان مزخرف بارع » . أما وليم كارلوس وليمز « فلم استطع أن أومن به ابداً » وهكذا).

وهنالك عدد آخر من العوامل التي تحد من مقدرة ولسن في التبسيط : فهو لا يستطيع ان ينظّم حبكة ملخصاته ومختصراته في مقالاته ، تنظيماً متقناً ، ولذا فعمله ينضح بالاستطراد الممجوج وبالحشو . كقوله مثلاً : « في ذلك الجزء من الكتاب موضوع بحثنا » وقوله : « في ذلك الجزء

الذي تصديت لبحثه آنفاً » وقوله : « اولاً ، وعلى كل حال ، يمكننا ان نقف برهة لنفحص ... » (وهذه الجمل الثلاث وردت كلها في صفحة واحدة) . وكقوله : « ومهما يكن من أمر ، لنعد الى القصة حيث تركناها » (وهذا شيء مألوف من الملخص) وقوله : « لنمسك بالقصة من بدايتها » وهكذا . وكثيراً ما تصبح تبسيطاته سوقية وتنحدر تفسيراته إلى حضيض الابتذال . ويفقد كتاب « قلعة أكسل » ، كما ذكر مالكولم كولي ، كثيراً من قيمته لان ولسن يخلط بين الرمزية كأسلوب أدبي ، والرمزية كطريقة في الحياة . ويعتبرها شيئاً واحداً . وقد أدى به ذلك في الخاتمة ، الى عاقبة وخيمة . فتردى في هوّة الاسفاف بقوله : إن الكتّاب الذين تولّى دراسة آثارهم . قد اختاروا بوجه عام طريق أكسل ، فتعهدوا أوهامهم الذاتية . عوضاً عن العيش في العالم الواقعي ؛ بينما كان جلّ ما يستطيع ان يقوله فيهم . هو ان كتاباتهم غامضة ، كما يتضح من مثال يينس على الأقل . (ويتجلى هذا التبسيط المسرف وهذه السفسطة المحيرة ذات الوجهين بصورة خاصة في كتابه « الى محطة فنلندة » الذي ترى فيه احياناً شيئاً من طبيعة كتاب « البواتق » او كتاب «صائدو المكروب» حتى ليوحي لك بان من الممكن ان تسميه « الرجال الذين صنعوا ماركسيتنا » ، وأن يباع من ثمة الى « الرابطة الأدبية الصغرى* Junior Literary Guild » . ولعل النقد الاول الذي يمكن ان يوجه الى كتاب « قلعة أكسل » مثلاً . انه على الرغم من ان الغاية منه كانت الهجوم على أدباء مدرسة ما بعد الرمزية باعتبار أنها نهاية أدبية فانية . ثم التخلص منهم في الفصل الأخير في سبيل البلوغ الى كتابة اجتماعية جديدة ملتزمة ؛ فان نغمته كانت تنضح بالاستحسان حتى انها كانت « المرشد » إلى فهم أولئك الأدباء ، أي كانت عملية

* أحد نوادي القراءة في اميركة . وكان يوزع الكتب المبسطة في مختلف الموضوعات على اعضائه ، لقاء اشتراك سنوي .

نقد تمهيدي يتقبل الأثر الأدبي وهو يريد أن يهاجمه . ومما لا شك فيه انه من البراعة بمكان ، أن يكون الناقد مع الأثر الفني وعليه في الوقت نفسه ، وهي غاية قل من النقاد من أدركها ...

وعند ولسن الى جانب هذه الرغبة الخارقة في التبسيط . ضعف اصيل في الذوق ، (يتجلى واضحاً في موقفه من بو) فقد كتب هنري جيمس ، بتبصر بالغ الحد من الدقة يقول : « ان التحمس لبو ، أمارة قاطعة على مرحلة من التأمل البدائي » . ومع ذلك وضع ولسن نفسه منذ زمن بعيد ، في طليعة المتحمسين لبو في عصرنا هذا . ودأب على الاشادة الصارخة بذكره ، في كتاباته ، منذ ظهور قصته « كنت أفكر في ديزي » I Thought of Daisy (١٩٢٩) . ولما أن راجع كتاب « عالم واشنطون ايرفنج » The World of Washington Irving ، لفان ويك بروكس ، جعل من تحمس بروكس لبو احدى البينات الساطعة على قيمة الكتاب . وهو يرى ان لبو ذهنا من الطراز الاول « كسهم لامع وضاء » ، وأنه ليس من عصبة أ. هنري وس.س. فان دين ، وانما هو من الرهط « ذوي العقول الكبيرة الفاحصة المتعددة الجوانب كغوته » . بل ان نقد بو هو اشهر نقد أنتجته الولايات المتحدة ، وان بو نفسه « أمير » .

وقد يكون احترام ولسن الشديد لبو شذوذاً يمكن التجاوز عنه ، او لعلنا نتساهل ونعتبره نوعاً من المماثلة الشخصية لو اقتصر على بو وحده ، ولكنه يزداد اهمية عندما يصاحبه احترام مماثل لكتاب من امثال منكن (الذي اعترف بمحاكاته) وادنا سنت فنسنت ميلي (وهي « من هذه القلة من شعراء الانكليزية المفلقين الذين ما زالوا على قيد الحياة » . وهي ثالث ثلاثة من الشعراء المعاصرين الذين قد يخلدون باعتبار انهم شعراء من الطراز الاول . أما الاثنان الآخران فهما روبنصون وإليوت) وقد اشار ديلمور شفارتز الى « عطف » ولسن الخاص على مؤلفين من امثال

ميلي وثورنتون ويلدر وفان ويك بروكس في دوره الأخير . وماكس ايستمان وهنري ميلر ، فقال ان ذلك مهم ، وبخاصة اذا قوبل « بعدم اكتراثه او كرهه » لرجال من امثال جيد وكافكا ومان وريلكه . وكلا القائمتين ، يمكن ان يزاد اليها اسماء اخرى . ويدعو شفارتز ذلك ، على سبيل المجاملة « افتقاراً الى السبق النقدي » . ولكنه فيما يبدو . ضحالة متأصلة . ان الرجل الذي يكتب عن قصيدة « قبلاي خان » * Kubla Khan فيصفها بأنها قصيدة فارغة تافهة هو بكل بساطة ، انسان يعاني من خلل في الاحساس .

والنتيجة ان ولسن لا يستطيع ان يتتبع الاشياء الى نهايتها او لا يرغب في ذلك ، والفقرة التالية من « قلعة أكسل » مثل نموذجي على تهربه واحجامه : « وطبيعي ان يقودنا هذا البحث ، اذا ما استقصيناه ، الى طبيعة اللغة نفسها ومن ثم الى مجاهل علم النفس البشري ، والى ما نعنيه حين نتحدث عن اشياء «كالعقل» و « العاطفة » و « الاحساس » و « الخيال » ، وهذا يجب ان يترك للفلاسفة » ... قول غريب حقاً ، فان هذه الاشياء عينها هي التي لا يمكن للناقد في زمننا ان يتركها للفلاسفة ، وانما يجب ان يشغل بها نفسه إلى اقصى حدود طاقته ، اذ انها تعتبر حجر الزاوية في اي بحث جدي للأدب . وان احجام ولسن عن الغوص فيها ليس سوى دليل آخر على ان محاولة تفسير الروائع الأدبية و « ترجمتها » وتعميمها، دون الاعتماد على دعامة ما سوى القراءة الدقيقة والانتخاب ، لا تؤدي في أحسن حالاتها الا الى ومضات من الفراسة ، وفي اسوأ حالاتها تؤدي الى نوع مهلهل من التبسيط ، مثل « خلاصة مائة من روائع الكتب » 100 Great Books Digested .

* قصيدة لكولردج ، يقول إنه نظمها اثناء نومه ، او اثناء رقوده تحت تأثير الأفيون ، عقب قراءته لقصة عن قبلاي خان والقصر الذي امر بتشييده .

٢

ليس كتاب « الجرح والقوس » ، بأجود كتب ولسن ، ولا اكثرها دلالة عليه ، ولكنه افضلها حين يدرس من حيث المنهج ، لأنه يمثل نهاية عملية « الترجمة » عنده . وهو زيادة على ذلك ، اكثر كتبه التزاماً بنظرية ادبية . (بينما يقوم « قلعة أكسل » على اساس القياسات الخاطئة بين أكسل ورمبو ، « والفنانون أو المفكرون كثيراً » حول مفهوم فلوبير لوظيفة الفنان الالهية ، و « الى محطة فنلندة » حول طبيعة التاريخ و « الرجال في الغرفة الخلفية » حول جغرافية كاليفورنية) وفي « الجرح والقوس » تبلغ جميع اتجاهات ولسن حد الاثمار . فمن بين المقالات السبع التي يضمها الكتاب ، تدور اربع حول كتّاب قصصيين هم — ديكنز وكبلنج وادث وارتون وهمنجوي — وواحدة حول كاتب مذكرات ، هو كازانوفا . وتعالج اثنتان نوعاً معيناً من الاعمال الفنية ، وهما « يقظة فينيغان » Finnegan's Wake لجيمس جويس ، ومأساة « فيلوكتيتس » Philoctetes لسوفوكليس . وهكذا نجد تدرجاً محدّد المعالم عند ولسن في نظرته إلى الشعر ابتداءً من « قلعة أكسل » الذي شغل فيه الحديث عن الشعر والشعراء نصفه على الأقل ، ثم يتضاءل حظ الشعر في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيراً » فاذا هو بالنسبة للمحتوى كله أقل من الثلث ، وينتهي الامر في كتاب « الجرح والقوس » الى إزراء بالشعر يكاد يطرحه إطلاقاً . وفضلاً عن ذلك فان الفصلين الاولين الطويلين عن ديكنز وكبلنج اللذين يستغرقان ثلثي الكتاب ، ربما كانا افضل مجال ممكن ، لرجل تخصص في التلخيص وفي إيجاز حبكات القصص .

وهدف ولسن الاول في هذين الفصلين ، إذا ضربنا صفحاً عن تلخيص عُقد القصص ، هو البرهان على ان ديكنز وكبلنج كاتبان جيدّيان ومعذبان .

فديكنز « هو اعظم كاتب انجليزي في زمنه . ولا يشقّ له غبار » . وكبلنج « هو احد المبدعين الاصيلين القلائل في عصره » . واسلوب ولسن في بلوغ هذا الهدف غاية في البراعة : فقد كتب في الفصل الذي عقده لديكنز . بحثا تمهيدياً عن اهمية ديكنز الادبية (« أنه استاذ دستويفسكي » الخ ..) ثم عرض لطرف من حياة ديكنز مع التأكيد على ما مرّ به من تجارب مؤلمة ، من فقر عائلته وشغله في معمل الدهان الاسود . ثم اعقب ذلك بدراسة تفصيلية لقصصه مع الاشارة الدائمة الى سيرة حياته . واخيراً أنهى الفصل بتلخيص وشرح لقصته « لغز إدون درود » The Mystery of Edwin Drood ، تلك القصة التي اختارها لتمثيل شخصية ديكنز المزدوجة التي تعكسها في القصة شخصيتا «سكروج» ممثلتين في جون جاسبر . وهكذا يظهر هذا الشرح ان آثار ديكنز تبدو غامضة (اي «عميقة»)، وموحية بحقائق نفسية اساسية (اي « بعيدة الغور ») ، ويبيّن عن اهميته ككاتب كبير ، دون ان يتعارض ذلك مع سهولة قراءة آثاره . وقد وفّق في اختياره قصة «ادون درود» — وهي قصة لم تكتمل وتبدو غامضة الى حد ما — ، مثلاً رائعاً على هذه الوظيفة المعقدة . ولكن مما لا شك فيه انه لو بذلت جهودٌ أشق من هذه ، بعض الشيء ، لأمكن الخروج بنتائج مماثلة من كتب ديكنز ، او من اي كتب اخرى .

ومما هو جدير بالملاحظة ، ان ولسن ما يزال يُعنى بعلم النفس وعلم الاجتماع ، إلى حدّ يؤدي به الى استعمال بعض النظرات الغريبة . مثل قوله: إن سكروج هو « ضحية عهد ملتاث تنتابه السوداوية » . وأن الفكرة النهائية التي تستخلص من كتاب « صديقنا المشترك » Our Mutual Friend (« لنتكلم باللغة الماركسية ») هي ان « ممثلي الطبقات المهنية العليا القديمة الذين نبذتهم طبقتهم ، يمكن ان يتحدوا مع طبقة البروليتارية ضد الطبقة

الوسطى التجارية » – ولكن يبدو ان طريقته تتدرج بأطراد . نحو الترجمة المباشرة . (وبهذه المناسبة ، ربما كان ثناء ولسن المدهش – بعض الشيء – على النقد المباشر الذي كتبه ت.أ. جاكسون الماركسي عن ديكنز ، غير صادر عن احترامه لوجهة نظره السياسية ، بقدر ما هو وليد مجاملة من كاتب تلخيصات لزميل له ، اذ ان ١٤٣ صفحة من كتاب جاكسون ، على صغر حجمه ، خصصت لتلخيص عقد القصص ، ومنها اربعون صفحة لخصت فيها قصة « صديقنا المشترك ») .

والبحث الذي كتبه عن كبلنج ، شبيه بذاك الذي كتبه عن ديكنز . فهو يحلل فيه كسوف شهرة كبلنج ، ويعرض لحياته المبكرة ، مع النص الخاص على التجربة المؤلمة التي مر بها في مرحلة الطفولة ، حين هجره ابواه ، والانهيار الذي مني به إثر ذلك . ثم يتناول كتابيه، « ستوكي وشركاه » Stalky and Co. ، و « كيم » Kim ، بالدراسة المفصلة . وينفق سائر الفصل في التحدث عن حياة كبلنج في طور النضج ، وعن افكاره وكتاباته ، وينوه خاصة بالخيبة التي أصابته عقب تجربته .الاميركية ، متخذاً تلك التجربة مفتاحاً لتفسير نزعته الاستعمارية المريرة فيما بعد . وهذه الدراسة أوضح في اتجاهها النفسي من تلك التي خص بها ديكنز . وقد كان هم ولسن الاول فيها ، الكشف عن العصاب الذي كان كبلنج يشكو منه ، أي تذكره وهو المستضعف المدفع لما كان يلقاه من عسف الاقوياء ، مما أدى به الى الاستقواء الشرير والحقد على الضعفاء والمغلبين ، ومقت الأجانب والزنوج واليهود ، والديمقراطية نفسها . وهنا أيضاً يحاول ولسن أن يعرض موضوعه عرض مؤلف يتمتع بالقدرة الفائقة والاهمية . واذا كان هذا يسوقه أحياناً الى مضحكات لا يستشعرها كما يتضح من زعمه ان قصص كبلنج هي منبع الاقاصيص تتسع مسافة الخلف فيما بينها مثلما تتسع بين حكايات رنج لاردنر عن البيسبول وقصة السايكلوبس في

« عولس » * فانه من ناحية اخرى قد تؤدي به إلى أوثق ربط بين آثار المؤلف وبين حياته . ذلك أنه في هذا المقام يعتبر الكتب ، المفتاح الأول لشخصية الرجل، بدلاً من ان يكون الامر على عكس ذلك (وذلك ما يضعنا في النهاية وجهاً لوجه امام قضية تاريخية ، لا قضية من قضايا النقد) ، ولكن لا شك في ان الرجل نفسه ، يتمتع بأهمية فائقة حين يمثل النهاية القصوى في انحراف أدبي .

وتسير الفصول القصيرة في الكتاب ، على المنهج نفسه دون داع للاسراف في التقدير المغرق . فالفصل الذي عقده لكازانوفا ، فصل تقييمي قصير ، يشبه فصول فرجينيا ولف ، وان كان قد كتب بمهارة أقل . وهو يعيد سرد بعض الأحداث التي وردت في المذكرات ، ويقدم لنا كازانوفا ، على أنه روسو جديد ، ولكنه يفوقه جاذبية . والفصل الذي عنوانه « إنصاف ادث وارتون » ، هو فصل تقييمي قصير آخر وفيه خلاصات لعدد من كتبها ، وثناء معتدل عليها ، واشارة الى ان كتاباتها منبثقة عن الاضطرابات العقلية التي اكتوت بنارها هي وزوجها . اما الفصل الخاص بهمنجوي ، فهو سلسلة من الشروح القصيرة لقصصه وكتبه الواحد تلو الآخر ، وهي شروح تجنح الى الضحالة . وليس فيه عدا ذلك سوى اشارة الى « الجرح » ، ي إلى العداء المتزايد للمرأة في كتاباته ، الى جانب تذييل أفرط فيه في تقدير قصة « لمن تدق الاجراس To Whom the Bell Tolls » حيث نزع همنجوي « رداءه الستاليني » نزعا كاملاً . أما الفصل الذي عنوانه « حلم ه.ش. ايرويكر » فهو تلخيص تفسيري لقصة « يقظة فينيغان » ، وهو يعتبر مفصلاً تفصيلاً كاملاً ، بالنسبة للزمن الذي كتب فيه (تواً إثر نشر

* اشهر الكاتب الاميركي رنج لاردنر (١٨٨٥ – ١٩٣٣)، بقصصه التي كتبها عن الألعاب الرياضية وخاصة البيسبول . وتمتاز هذه القصص بالسخرية اللاذعة وبالفكاهة التي تقوم على تمثيل اللهجات المحلية المختلفة . والسايكلوبس جيل من المردة ورد ذكرهم في اساطير الاغريق ، وكانوا يسكنون جزيرة صقلية . ولكل منهم عين واحدة في جبهته .

الكتاب) ، ولكنه بطبيعة الحال لا يعتبر كاملاً اذا ما قيس بتلك التفسيرات التي ظهرت منذ ذلك الحين . ويعتمد ولسن فيما كتب على المقالات التي ظهرت في مجلة « فترة الانتقال » Transition (وهو يعترف بأنه يشك في « إمكان فهم الكتاب دون الاعتماد عليها ») . وفي تحليله المسهب ، لقطعة معقدة عن عمى سويفت* (يبدو انها حذفت من المسودة الاخيرة للكتاب) اعتمد على شرح روبرت ماك الموتز وقال عنه « انني اعتبره ثقة على كل حال » .

اما الفصل الاخير الذي كتبه ولسن عن مسرحية فيلوكتيتس لسوفوكليس ، فقد رمى فيه إلى أن يجعل الكتاب كلاً متكاملاً، وأن يقرر فيه احدث نظرية ادبية له . لقد كتب ماثيو آرنولد في الثناء على أحد النقاد ، عبارة يمكن أن تطبق على ولسن في دراسته لسوفوكليس ، قال : « إن نحل نقدنا الانجليزي لا يحوم بعيداً لجمع عسله ، وهذا الناقد جدير بالثناء ، لانه طار الى أرجاء غريبة في بحثه عن الأزهار ولأنه وقع على زهرة جميلة وجدها هنالك » . ويدرس ولسن مسرحية سوفوكليس ، وغيرها من الآثار التي دارت حول اسطورة فيلوكتيتس ، ويدرس اثناء ذلك الاسطورة نفسها وامكاناتها في المجال الفني ، حيث ترتبط القوة الفائقة أبداً بشيء من العجز . (ومن الجدير بالملاحظة أن ولسن يرى أن سوفوكليس يعرض علينا ذاته في فيلوكتيتس ، وزاد على ذلك أن شخصية فيلوكتيتس كثيراً ما استرعت انتباه المصابين بالاضطراب النفسي ، ومنهم جيد ، وجون جي شابمان ، ولام ، وربما ولسن نفسه الذي يبدو انه مفتون بهذه الشخصية ، منذ سنوات عدة) .

ويفتقر كتاب « الجرح والقوس » إلى فصل أخير ، يعقد للشرح ويكون بمثابة تكملة له ، توضح معنى استعارة (الجرح والقوس) وتلخص ما بدا منها في آثار هؤلاء الكتاب . وبغير هذا الفصل يكون الكتاب إلى

حدّ ما نوعاً من التدليس ، اذ ان ولسن في كثير من الحالات ، يلمّح الى « الجرح » تلميحاً فقط ، ويترك للقارئ استخراج الحقائق والاستنتاجات . إلا أن الإشكال في هذه الطريقة ، ان لكل كاتب (وغير كاتب) « جرحاً » من نوع ما ، وكتاب جونسون « حياة الشعراء » * The Lives of the Poets مثلاً ، يمكن ان يسمى بحق « الجرح والقوس » ، اذ ان القارئ يستطيع ان يضيف « جرحاً » الى كل من الموضوعات التي يحتويها الكتاب ، مستخلصاً ذلك من المعلومات التي يقدمها له في بعض الاحيان ، ثم يؤوّل «اقواسهم» او فنّهم وفقاً لذلك . هذا بينما المطلوب حقاً ، هو تبيان كيف ولماذا ينتهي مثل هذا (الجرح) المعين الى ذلك (الفن) المعين . وقد فعل ولسن هذا العمل البالغ الدقة في الفصلين اللذين كتبهما عن ديكنز وكبلنج ، ولكنه ترك للقارئ ان يستنتج اعتماداً على الادلة التي بثت في الفصل ، او حتى من معلوماته الخاصة ، مدلول « ما ورثه كازانوفا من الفساد الخلقي » ، او ما اصاب مسز وارتون من الانهيار العصبي ، ومشكلة همنجوي وهي « رجال بلا نساء » وعمى جويس ومنفاه وعذاب سوفوكليس في الحب (وهذا شيء اعتمد فيه ولسن ، على الاشارة المشهورة التي وردت في « جمهورية » افلاطون) . **

وسنتناول بالبحث اهمية هذه النظرية وامكاناتها فيما بعد ؛ ولكن يجب ان نشير هنا الى انها ليست بجديدة عند ولسن ؛ فقد وجد شفارتز

---

* مجموعة من تراجم الشعراء الانجليز ، اعدها صموئيل جونسون لتكون مقدمات لسلسلة من دواوينهم اضطلع بنشرها احد الورّاقين في لندن . وهي تضم ٥٢ شاعراً ، وكل ترجمة منها تشمل حديثاً عن حياة الشاعر وشخصيته ومكانته الشعرية .

** وردت هذه الاشارة في الكتاب الاول ، ونصها :

« والواقع خلاف ذلك كما اكد لي كثيرون من الشيوخ . أخص بالذكر منهم صفوكليس الشاعر ، فانه لما سئل في حضرتي : ما هو شعورك بلذائذ الغرام يا صفوكليس ؟ اقادراً انت على التمتع بها ؟ أجاب السائل قائلا : يا صاح ، يسرني اني نجوت من تلك اللذات نجاتي من سيد غضوب » (ترجمة حنا خباز : ص ٥ – ط المقتطف ١٩٢٩) .

انها الموضوع الأساسي في « كنت افكر في ديزي » ، وهو اعتبار النقص في رجال الفن ، شيئاً لا ينفصل عن فنهم . ومما لا شك فيه انها تبدو جليّة في كتاباته النقدية ، منذ اصدر « قلعة أكسل » ، حيث بيّن أن موسيقى جويس اللفظية الرائعة هي التعويض الموازي لكلال بصره ، وان قصة بروست نتيجة لآلامه الجسمية والنفسية (ومع ان « جرح » بروست الرئيسي هو الشذوذ الجنسي ، فقد تجاهله ولسن ببراعة) . اما كتاب « الى محطة فنلندة » فانه في الاكثر مسخ مضحك للمبدأ الماركسي ، وكثيراً ما كانت الماركسية في نظره ، نتيجة لما مني به ماركس من أرق وبثور وزكام وروماتزم ووجع في الاضراس وصداع وتضخم في الكبد ، وامساك ، دع ذكر الزهري عند لاسال والعنّة عند باكونين . (وقد كتب ماركس ذات مرة لانجلز يقول : أرجو ان يجد البرجوازيون ، ما داموا في قيد الحياة ، سبباً يذكرهم بما انا مصاب به من البثور . وها هو بورجوازي واحد على الاقل لم ينس ذلك أبداً) .

٣

وتعتبر كتابات ولسن اتباعية ، بينما نجد معظم النقد المعاصر على غير ذلك . ولعل التفسير او « الترجمة » كانت الوظيفة الرئيسية للنقد منذ القدم ، بعد « التقييم » . وقد أقرّ الاغريق علم التأويل ، واطلقوا عليه اسم Hermeneutics ، وكان شرح المتون هو التطبيق العملي له . وقد تمرس انكساغوراس ، قبل ارسطوطاليس باكثر من قرن ، بنقد تفسيري ، بل رمزي ، يشبه نقد ولسن الى حدّ كبير ، وذلك حين حلّل خيال هوميرس وفسر سهام أبولو بانها رمز لاشعة الشمس ونسيج بنيلوب على انه خطوات القياس المنطقي . ويسرد لنا سينتسبري* قائمة باسماء الاغريق

* ذكر سينتسبري ذلك في كتابه :
A History of Criticism and Literary Taste in Europe (Vol. 1 P. 11 ff.)

الأوائل الذين تمرسوا بتفسير هوميرس ومنهم انكسماندر وستسمبروتس وغلوكس او غلوكون . ان تفسير تلك الشخصيات الاغريقية الخرافية من امثال هرقل وثيسيوس ، على انها رموز للفضيلة قد حاوله السفسطائيون وطوّروه ، واستغله الرواقيون المتأخرون الى أبعد حد ، وكان من الطبيعي ، بانتشار المسيحية ، ان تطبّق هذه الاساليب نفسها على الكتاب المقدس ، الذي كان بعد هوميرس والاساطير ، الموضوع الرئيسي للتفسير . وقد تمرس فيلون اليهودي بالترجمة الرمزية الاولى للعهد القديم . وبفضل دفاع القديس اوغسطين القوي عن هذه الطريقة ، اصبحت الشخوص والقصص في التوراة ، تدريجاً ، رموزاً مقبولة لانواع الفضائل الأنسانية والصراع الخلقي .

وفي القرن السادس ترجم فلغنتيوس « الانيادة » Aeneid على انها رمز للنفس الإنسانية . وقد ظلت هذه الطريقة ، متبعة في تفسير الأدب الديني والدنيوي طوال العصور الوسطى . وقد نسب غريغوريوس الكبير الى الكتاب المقدس ثلاث طبقات من المعاني : المعنى الحرفي او التاريخي ، والرمزي او النموذجي ، والمجازي او الاخلاقي . وزاد المتأخرون من علماء اللاهوت طبقة رابعة هي المعنى الباطني أو الصوفي . (وقد ادعى دانتي جميع هذه المعاني للمهزلة الانسانية) . واستمر مرير التفسير الرمزي ، دون ان يضعف ، حتى نهاية عصر النهضة تقريباً ، اذ نرى ان بترارك مثلاً ما يزال يقرأ « الانيادة » على انها خرافة أخلاقية ذات مغزى ، وتاسّو يفسر شعره الملحمي الرومانتيكي تفسيراً رمزياً ، وسير جون هارنغتون يحاول في المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب اورلاندو فوريوزو* ان يقرّب طبقات غريغوريوس الثلاث ، الى المفهوم الانجليزي . وقد تلقى التفسير

* ملحمة رومانسية من نظم أريوستو لم يتقيد فيها ناظمها بقواعد الملحمة كما وصفها أرسطوطاليس فموضوعها غير تاريخي وحبكاتها متعددة .

الرمزي الاخلاقي جرحاً رغيباً مميتاً من بيكون حين اشار في كتابه « تقدم العلم » The Advancement of Learning . الى ان المؤلفات تكتب أولاً ثم يضاف اليها المعنى عقب ذلك . ثم ألقى به جونسون في غيابة القبر حين بعث الحياة في النظرية الارسطوطاليسية ، التي ترى الفن محاكاة للطبيعة * ، ومن ثمّ تعده — نسبياً — غاية في ذاته .

وبطبيعة الحال استمر التفسير الرمزي على صور اخرى ، وما زال استنباط المعاني المتعددة للنص الواحد ماثلاً إلى يومنا هذا في نقد الكتاب المقدس وفي الدراسات الدانتية ، وما الى ذلك ؛ ولكن العمل الرئيسي للنقد التفسيري اقتصر في ايامنا هذه على شرح ما استغلق من المعاني ، وتقريبها الى الافهام . وقد زاول كل ناقد ، منذ عصر النهضة ، مثل هذا العمل الى حد ما ولكن ليس هناك ناقد واحد وقف عليه جهده وتخلى بسببه عن نواحي أخرى من النشاط . وعندما ترجم دريدن آثار شوسر الى انجليزية عصره ، محتجاً بان « الهدف الاول للأديب ان يكون مفهوماً » ، كان يتمرس بنوع من النقد زاوله ولسن فيما بعد ، عند دراسته لجويس على نحوٍ أقلّ تشدّداً . وعندما جاء بلزاك بعد قرن ونصف القرن ؛ ووقف اكثر من نصف دراسته المطولة عن « دير بارم » **.

---

* ما تزال فكرة المحاكاة التي جعلها أرسطوطاليس جوهر العمل الفني ، موضع خصومة بين النقاد . وقد اساء بعضهم فهمها وذهبوا في تأويلهـا مذاهب شتى لم تخطر لاسطوطاليس على بـال . فارسطوطاليس لم يقصد بالمحاكاة المعنى الحرفي لها ، اي تقليد الطبيعة ونسخها ، بل أراد اعادة اخراجها على صورة جديدة تكشف عن تأثر المتفنن بها . ولم يقصد بالطبيعة ، الطبيعة الجامدة فحسب كما يظن بعض النقاد اليوم ، بل توسع في معناها فجعلها تشمل الواقع الانساني والنفس الانسانية الى جانب مشاهد الطبيعة بمعناها الشائع .

** قصة الكاتب الفرنسي ستـندال ، كتبها سنة ١٨٣٠ وترجمها للعربية الاستاذ عبـد الحميد الدواخلي في سلسلة «الكاتب المصري» . وقد تحمس لها بلزاك وكتب عنها دراسة طويلة نادى به فيها استاذاً من اساتذة الفن القصصي ، وكان بهذا يتحدى آراء معاصريه امثال هوغو وديفيني وميريمي الذين كان رأيهم في الكاتب غير حميد .

The Chartherhouse of Parma على تلخيص الحبكة تلخيصاً مسرفاً، كان يقوم بالدور نفسه الذي اضطلع به ولسن عندما درس بروست . وقد كانت الدراسات الشيكسبيرية منذ البداية ، تفسيرية إلى حد بعيد ، ويعزى بعض ذلك الى وجود بعض المعاني المستغلقة ، الناجمة عن اضطراب المتون . وبتطور الثورة الصناعية ، وقيام الحركة الرومنتيكية واتساع المسافة تدريجاً بين الفنان وجمهوره وما ترتب على ذلك كله من اضطراب في الاوضاع ، وتشيث بالمذهبية ، اصبحت الحاجة الى النقد التفسيري أكثر إلحاحاً ، وازدهرت حركة هذا النقد بوجه عام .

وفي مطلع القرن التاسع عشر كان الشعراء يصرفون في تفسير نتاجهم ونتاج زملائهم للجمهور ، وقتاً يعادل ما كانوا يصرفونه في نظم الشعر . وفي الربع الأخير من ذاك القرن ، عند ظهور الحركة الرمزية ، كانت الاعمال التفسيرية تكتب لصفوة من المتأدبين فكانت هذه الاعمال نفسها في حاجة الى التوضيح . اما في هذا القرن الذي نعيش فيه ، فبعد ان تحوّلت الكتابة من مهنة إلى تجارة ، وانقلبت حركة نشر الكتب من تجارة إلى عمل ضخم واسع النطاق ، ازدهر النقد التفسيري والترجمة ازدهاراً عظيماً في الذروتين العليا والدنيا للسلّم الأدبي . أما في القمة فقد تخصص النقّاد ، بتأثير بوند وإليوت ، باكثر الأدباء غموضاً — امثال دانتي ودُن وبليك وهوبكنز — ولعل ذلك كان من قبيل رد الفعل (وقد يكون ذلك لا شعورياً) — للاتجار بالادب . وأما في الحضيض فان هذا الاتجار نفسه هو الذي أوحى بقيام حركة التبسيط الادبي ، على أنها وسيلة من وسائل جلب المال .

٤

وهناك اشكال كثيرة من الترجمة والتفسير في النقد للمعاصر ، تختلف باختلاف النقاد . ومن اشهرها — وهذه في الأكثر موهبة شخصية لا

ادري اذا كان من الممكن اعتبارها منهجاً – طريقة وليم إمبسون في قراءة المعاني الغامضة المستغلقة * : التي بلغت حداً كبيراً من الدقة . والمثال النموذجي على هذه الطريقة : تحليله المدهش الذي استغرق اثنتي عشرة صفحة من كتابة « بعض تفاسير للشعر الريفي» Some Versions of Pastoral لبعض ما دعاه ساخراً « ٤٠٩٦ حركة ممكنة من حركات التفكير » في سوناتا شيكسبير الرابعة والتسعين ومطلعها : « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ولا يفعلون » ، وهذه ترجمة من ارفع النماذج واكثرها تعقيداً ، بكل ما فيها من الاحتمالات المنثورة على وجه الصفحة . ومع أنها بكل تأكيد ليست تبسيطاً ، اذ هي دائماً أكثر تعقيداً من الاصل ، الا أنها باعتبارها عرضاً « للقراءة » في ارفع صورها ، قد وسّعت من مجال « الايصال » الادبي في زمننا . وهنالك نوع آخر من الترجمة في زمننا ، لا يقل عن سابقه دقة إلا أنه اكثر استقلالاً وتفرداً ، أعني تحليل كنث بيرك الرمزي الذي يعتبر تفسيراً ونثراً كالذي يفعله ولسن : إلا أنه على مستوى أعمق في المعنى . فمثلاً يعد ولسن توريات جويس تعقيداً فحسب في المعنى ويترجمها في عبارات مفهومة ،أما بيرك فيرى في التورية رمزاً عن الأثم وتنكراً للتقوى الكاثوليكية يمتد الى رفض المواءمة اللغوية ؛ وبذلك يؤكد المعنى الحرفي بمضمون رمزي ** .

وليس من العجيب ان تكون آثار جويس : موضوعاً لعدد من الترجمات المعاصرة ، اذ لعلها أخصب حقل لمثل هذه المحاولات في ادبنا الحديث . (ويأتي كافكا في المقام الثاني ، كما يتضح من مجموعة عنوانها « مشكلة كافكا » The Problem of Kafka) . وتكاد تكون جميع الكتب التي ألفت عن جويس واعماله شروحاً في المقام الاول . فهنالك عدد مما يدعى

* راجع ماكتبه المؤلف عن هذه الطريقة في الفصل التاسع من هذا الكتاب .

** راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب .

« مفاتيح » لقصة « عولس » . ولكن اكثرها اهمية التعليق المعتمد الذي كتبه ستيوارت جلبرت فهو يعتبر دراسة تفسيرية مفصلة رائعة . وقد ادّت المقالات التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » وكتاب « مفتاح تخطيطي ليقظة فينيغان » Skeleton Key to Finnegan's Wake ، تأليف جوزف كيل وهنري مورتون روبنصون، الدور نفسه بالنسبة لكتاب جويس الأخير . وقد نشر عدد كبير من المقالات ، من بينها مقالتا ولسن ، حاول كتابها تفسير « عولس » و « يقظة فينيغان » تفسيرات جزئية . وقد حاول كاتبان ناشئان هما رتشارد ليفن وشارل شاتوك في عدد الشتاء من مجلة « أكسنت » (١٩٤٤) ، أن يفسّرا مجموعة اقاصيص « سكان دبلن » Dubliner's لجويس ، على اساس المشابهة الهوميرية ، شأنها في ذلك شأن « عولس » . وقد نستطيع ان نلمّ بشيْ من مشكلات النقد التفسيري في ايامنا ، اذا ادركنا ان الترجمة الوافية لأي من كتابي جويس « يقظةفينيغان » و « عولس » لا بد من أن تحتوي على جميع الآراء المنثورة في هذه الكتبوالمقالات، علاوة على آراء ونظرات كثيرة أخرى لم تظهر بعد . وتتطلب أيضاً معرفة دقيقة بالتاريخ والميثولوجية وجغرافية دبلن وفقه اللغة وعلم النفس والتاريخ الأدبي ، وتفاصيل حياة جويس ، وقد تستغرق — كما ذكر جويس في حديثه الى إيستمان بلهجة ربما كانت ساخرة — حياة الناقد بأجمعها .

ولعل عزرا بوند هو مصدر النقد التفسيري الجدّي في زمننا (هذا اذا تجاهلنا تلك الاعمال المهمة من الناحية التاريخية — وان كانت ليست كذلك من الناحية الفنية — كدراسات وليم ليون فلبس في الأدب الروسي .) ونظريات بوند في النقد ، تبدو في غاية التواضع اذا ما قسناها بصاحبها المريض بداء العظمة . فهو يعتقد ان الناقد ليس أكثر من رجل يُطلع صديقه على محتويات مكتبته ويدلّه على الكتب التي قد تروقه قراءتها . وعلى كل حال فالمسألة كما قال بوند عن فينولوزا وعنى نفسه « الغريب مثمر على

الدوام » وكثيراً ما تكون الأشياء التي ينوّه بها في حاجة الى ترجمة من الناحيتين المجازية والحرفية . وقد قدم بوند في كتابه « روح الرومانس » The Spirit of Romance (١٩١٠) أدب أوروبة اللاتينية ، في العصور الوسطى ، الى القارئ العادي في إنجلترة وأميركة لاول مرة . وقد اهتدى في تصميم كتابه هذا بكتاب « الشعراء الايطاليون الاول » Early Italian Poets لروزيتي ، ودرس فيه أدب إيطالية وفرنسة وبروفنس واسبانية والبرتغال وزوده بشواهد كثيرة من الشعر ، مترجمة الى الانجليزية ، مع شروح ونقدات . ولعل هذا الكتاب هو المثل الكامل للنقد التمهيدي الرشيد ، وللتبسيط على مستوى من فهم أصيل وذوق سليم . ومع ان بوند قام بكثير من اعمال الترجمة والتفسير منذ ذلك الحين ، بما في ذلك دراساته وشروحه لارنو دانيال وكفلكنتي وهنري جيمس ، لم يبلغ في شيء من هذا مبلغ ما حققه في كتابه الاول من فائدة ملموسة .

وبينما اندفع بوند في مشاكسات مختلفة الانواع ، تابع إليوت طريقة صديقه في النقد التمهيدي * . وكان ظهور كتاب « الغابة المقدسة » له (١٩٢٠) ، حدثاً ادبياً عظيماً ، قدّم لأدباء عصر اليزابث وغيرهم من الأثيرين عنده ما قدّمه بوند لكفلكنتي ودانيال ، ولكنه قدّم ذلك بطريقة اكثر نجاحاً في نظر الجمهور ، حتى كاد جونسون ومارلو ان ينافسا منكن وكابل وكأنهما من ادباء العقد الثاني من هذا القرن . وقد افترض إليوت في قرّائه من الفطنة وسلامة الذوق ما افترضه بوند ، وان لم يعتمد على ثقافتهم اعتماد بوند عليها . ومن الواضح انه في بعض الأحيان ، كما حدث في دراسته لدانتي وسنيكا ، يفترض ان جمهوره لم يسبق له ان الم بهذه الموضوعات ، ولا شك انه محق في ذلك . وقد كتب إليوت مقالات اقصر

* راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب .

بكثير من مقالات بوند واكثرها يدور حول كتّاب بأعيانهم . ولما كان يفتقر الى مثل قدرة استاذه في معرفة اللغات ، فقد تخصص بدراسة المهجورين من أدباء الانجليز (خاصة كتّاب القرنين السادس عشر والسابع عشر) . وعندما يعرض لأديب اجنبي ، فانه قلّ ان يعتمد ترجماته الخاصة له ، اما فيما عدا ذلك فطريقته تشابه طريقة بوند الى حدّ كبير لاعتمادها الرئيسي على كثرة الاستشهاد والمقارنة والشرح والتعليق التقييمي . ومع ان اهتمام إليوت بالنشر لا يشبه في ضآلته اهتمام ولسن بالشعر ، الاّ أنه يكاد يكون اعظم ناقد تمهيدي جادّ في زمننا هذا ، وهو يعالج مادة المبسّط . وما يتصل بها من تمهيد وتذييل ، باتزان وثقة لم يتيسرا لولسن .

وهنالك نوعان حديثان من النقد « الترجمي » او التمهيدي . يمكن ان يخرجا من حظيرة « التبسيط » . يجدر بنا ان نذكرهما هنا . وهما نقد كلينث بروكس وفلاديمير نابوكوف . فبعد ان أخرج بروكس كتابه الاول « الشعر الحديث والإتباعية » Modern Poetry and Tradition (١٩٣٩) الذي حاول فيه شرح الشعر الصعب وتفسيره على الطريقة التقليدية . ولا سيما شعر إليوت وييتس ؛ وبعد أن أصدر سلسلة من الكتب المدرسية ، بالاشتراك مع بعض المؤلفين ، ومنها « كيف نفهم الشعر » Understanding Poetry ، و « كيف نفهم القصص » Understanding Fiction ، و « كيف نفهم المسرحية » Understanding Drama تلك الكتب التي سهّلت الامر على طلاب الكليّات تسهيلاً مسرفاً — بعد هذا كله غيّر منهجه في كتابه « الزهرية المحكمة الصنع » The Well Wrought Urn (١٩٤٧) فحاول ان يبرهن فيه ، اثناء تحليله لبناء عشر من القصائد ، على ان القصائد التي درج الناس على اعتبارها بسيطة سهلة القراءة — ومنها قصيدة غراي « مرثاة مكتوبة في فناء كنيسة ريفية » Elegy Written in a Country Churchyard وقصيدة تنيسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتثاقلة » Tears, Idle Tears

هي في الحقيقة غامضة . تنطوي على شيء من التناقض . بل هي في الأكثر . « ميتافيزيقية » . وهكذا نراه يقدم لنا القصائد المألوفة ويعرضها في ثياب جديدة . و « يترجمها » من البساطة الى التعقيد . وقد قام فلاديمير نابوكوف بعمل مشابه في دراسته العجيبة « نقولا غوغول » Nikolai Gogol (١٩٤٤) ، اذ حاول ان يعيد تفسير غوغول . الذي اشتهر عنه انه كاتب اجتماعي ساخر سهل القراءة ، بطريقة جديدة ، فأكد أنه كاتب معقد جدي لا يحفل بالمجتمع ، وانه غير عقلاني ، بل انه يكاد يكون رائداً للسريالية . وينهج نابوكوف في هذه الترجمة العكسية ، نهج ولسن الاثير لديه وهو تلخيص الحبكة (ومن المعروف انه اتصل بولسن ـ لعدة سنوات ، وان آثاره حازت اعظم التقدير عند ولسن) . مع انه يبين انه يقدم للقارئ « الحبكات الحقيقية » التي كتبها غوغول . والتي « تختفي وراء الحبكات الظاهره » . (ومما يمكن ملاحظته ان نابوكوف ايضاً يستعمل اسلوب الترجمة الحرفية على طريقة بوند ، فيقدم ترجمات انجليزية جديدة للقطع والآثار التي يدرسها ، معلناً بصراحة عن إيمانه بان الترجمات القديمة غير صالحة من حيث الاسلوب والنسق — ويجب ان نقر هنا بان ترجماته تبدو حقاً أرفع مما سبقها — بل انه احياناً يترجم ترجمة مفصلة ، دور الايحاء والمعنى في اسماء الاعلام عند غوغول).

ومن الواضح انه لا جدوى من اضاعة الوقت في بحث ذلك النوع من « التبسيط » الذي يقصد به كسب المال على حساب رغبة القراء في التظاهر بالمعرفة الأدبية . ومثل هذه الكتب تسير جميعاً على نسق واحد : سيرة كاتب ، ويفضل ان تكون لكاتب عرف عنه الشذوذ الجنسي ، مثل بيرون ووايلد ، يراعى فيها بقدر الإمكان إبراز فضائحه ، وتضم اليها خلاصة وافية لتمكن القارئ من التظاهر بانه قرأ آثار ذاك الكاتب . ويمكن ان نقع على اسماء هذه الكتب ، في قوائم الكتب الرائجة جداً .

وهذه الظاهرة ، ولله الحمد ، تَعْنِي الباحثين في علم النفس الاجتماعي اكثر مما تعنينا نحن .

٥

وهنالك نواح اخرى عديدة من كتابات ولسن ، تحتاج الى بحث ، الى جانب عمله كمترجم . اذ يبدو انه يعتبر نفسه ناقداً تأريخياً في المقام الأول . وهو يصف عمله في « قلعة أكسل » بانه « تاريخ أدبي » . والنقاد التاريخيون الثلاثة الذين يعتدهم ولسن « اسلافاً » له ، هم فيكو وهردر وتين . وهو حين يزعم انه خلف لهؤلاء الرجال الثلاثة في النقد الاجتماعي ، يتناسى ما في نظريات الاثنين الاولين على الاقل من توريطات مريبة . ولا يستطيع المرء ان يستنتج شيئاً مما ذهب اليه ولسن من ان فيكو كان عدواً للعلم وللفكر الحديث ولديمقراطية الثقافة ؛ وانه كان شديد التعصب حتى ان دي سانكتس ؛ الذي كان يحترم نتاجه احتراماً شديداً ، يتهمه بأنه في منتهى الرجعية . او مما قاله عن هردر من ان إلحاحه على الطبيعة القومية للفكر والفن وعلى الحدس اللاعقلاني للعبقرية ، و « الجماهيرية » Folkish ، كان مصدراً أساسياً من مصادر تشبث النازية بفكرة الدم والعرق . واستعمال ولسن لتعبير « تاريخي » يقوده دائماً الى تجريده عن ملابساته الاجتماعية ،حتى إنه مثلاً، يتهم إليوت بانه يستعمل نقداً (اشبنجلرياً)* مقارناً ، وهذا « في جوهره غير تاريخي » ، دون ان يتنبه الى ان الفترات الادبية التي لا يأبه بها إليوت أو يسقطها من « موروثة » (Tradition) تؤلف نقداً تاريخياً سلبياً ، يمتاز بوعي قوي ، وان « اللازمني » قد يعتبر « فترة زمنية » أيضاً .

والطريقة التاريخية عند ولسن تشمل السيرة ايضاً ، وتمتد حتى تشمل

---

* يعني انه يعنى بتصوير الحضارات من جوانب انحلالها ، أو رؤيتها وهي منحلة كما فعل اشبنجلر المؤرخ الالماني في دراسته للحضارة الاوروبية في كتابه « انهيار الغرب » The Decline of the West

المعلومات النفسية والتحليل النفسي . وبهذا يصبح جونسون وسنت بيف وكولردج وفرويد على قدم المساواة في مجال النقد التاريخي . وطريقة ولسن في النقد التاريخي تعتمد دائماً العوامل الاجتماعية والنفسية ، مع التوكيد على العوامل الاجتماعية في نقده المبكر ، ثم الانصراف تدريجياً نحو العوامل النفسية ، كلما قطع شوطاً في طريق التطور . على ان تحليلات ولسن التي اعتمد فيها على هذه العوامل المختلفة جميعاً في الوقت نفسه تبدو اكثر توفيقاً ، اذ يفيد من ماركس وفرويد ، وذلك يتجلى في دراسته لقصة بروست الضخمة ، لا على انها تعبير عن اعتماد بروست الشاذّ على أمه ، وما نجم عن ذلك من « نزعات انحراف طفولية مجدبة » فحسب ، بل على انها ايضاً تعبير عن « قصة الحضارة الرأسمالية » التي تذكر المرء بمسرحية « البيت المحطّم للقلب » *

ان تاريخ اتجاه ولسن نحو الماركسية ، سجل غريب حقاً . ففي مطلع العقد الرابع من هذا القرن يبدو انه كان يعتبر نفسه ماركسياً ، كما يشهدُ بذلك كتابه « المشاعر الاميركية الهائجة » The American Jitters ، وكتاباته السياسية وبخاصة تلك التي ظهرت حوالي تلك الفترة (١٩٣٢) . ويظهر انه بدأ في كتابة « إلى محطة فنلندة » حوالي ذلك التاريخ اطراءً للماركسية وعرضاً لقدرتها على تحويل النظرية التاريخية الى تطبيق عملي . وخلال السنوات السبع التي قضاها في تحبير الكتاب ، فقد ايمانه بالماركسية ، وبدأ التحول في منتصف الطريق (٤) ، وانتهى الى القول بان الماركسية

---

* احدى مسرحيات شو ، ويعرض فيها افلاس حضارتنا الحديثة ، كما تجلى عقب الحرب الكبرى .

(٤) يمكن ان نشير هنا الى تحول مشابه حدث عند ولسن في منتصف الطريق ، وذلك اثناء تحبيره لكتاب « قلعة أكسل » ، فبذلك نفسر لم بدأ هذا الكتاب بالانتقاص من أدباء كان يعتبرهم غير مسؤولين من الناحية الاجتماعية ، ثم انتهى بنثر الزهور في طريقهم .

اذا كانت تعني ستالين بالضرورة ، وهذا ما يراه ، فلا فائدة له منها . وفضلاً عن ذلك حاول ولسن ان يتقبل الماركسية في حين انه يتنكر لدعامتين من دعائمها الأساسية ، وهما المادية الديالكتيكية ، ونظرية القيم في العمل ، ويعتبرها نوعاً من المراء الصوفي . أما الديالكتيكية في نظر ولسن ، فهي الاستمرار اللاشعوري للثالوث المسيحي ، ومثلث فيثاغورس السحري (وربما كانت ايضاً رمزاً « لاعضاء الذكر التناسلية ») ، وأما نظرية القيم في العمل فانها ميتافيزيقية ماركس ، وهو متأثر في ذلك بآراء سدني هوك وماكس ايستمان . وبما ان هاتين النظريتين هما بالتالي الأساس الفلسفي والاقتصادي للماركسية ، فمعنى هذا ان ولسن كان يحفر على جذور معتقده ، وكان انهيار ذاك المعتقد نتيجة حتمية لذلك .

وترتب على تنكر ولسن التدريجي للماركسية ، خيبة امل في الشيوعية الروسية ، بل ربما كان ذلك هو الدافع الاساسي لهذا التنكر . وكتبه سجل رائع لهذا التحول . فروسية في كتاب « قلعة أكسل » (١٩٣١) « بلد استطاعت فيه مثالية اجتماعية – سياسية مركزية ، ان تسخّر الفنان وتتعهد إلهامه » ، وهي امل الفن أولاً ثم المجتمع . ثم ابتدأ شعور القلق على الفنان الروسي يساور ولسن في كتابه « المشاعر الأميركية الهائجة » (١٩٣٢) ، اذ يقول : « ولعل العقيدة السياسية الصارمة التي تتطلب دائماً حكايات ملفقة ، لتبرز فضائلها ، لا تخلو من جانب سقيم» . وفي كتابه « رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية » Travels in Two Democracies (١٩٣٦) ، يتحدث عن زيارة جاهدة ، الى حد ما ، قام بها الى الاتحاد السوفييتي ، ويكيل المدح لستالين وحكومته (فروسية ما تزال « ذروة الفضيلة في العالم ») ، ولكنه يهاجم الاميركيين الذين يدينون بالشيوعية الستالينية هجوماً مراً . وفي كتابه التالي « الفنانون أو المفكرون كثيراً » (١٩٣٨) ، يهاجم ستالين وسجون البوليس السياسي GPU مهاجمة صريحة ، هذا إلى أنه

كان ما يزال يعتقد بأن الحكومة السوفييتية « افضل من حكومة القيصرية ».
وفي « الى محطة فنلندة » (١٩٤٠) اصبحت الحكومة السوفييتية تجمع
« بين مجازر عهد الارهاب الروبسبيري وفساد حكومة الادارة ورجعيتها » *
كما ان « استبداد ستالين » « استأصل الماركسية الروسية من جذورها ».
ومنذ ذلك الحين انقلبت كراهيته لستالين والشيوعية والاتحاد السوفييتي
الى نوع من الهوس ، واصبحت التعريضات المرّة الجامحة بكل هؤلاء
تظهر في اغلب ما يخطّه قلمه .

وقد أقام ولسن كتاباته بصفة رئيسية على نظريتين في الفن ، هذا الى
جانب الفروض العامة في النقد الاجتماعي والنفسي ، وضرورة « الترجمة ».
اما النظرية الاولى ، وهي اكثرهما اهمية ، فقد عبّر عنها في استعارة
فيلوكتيتس ، الجرح والقوس . وفحواها ان الموهبة الفنية ، تعويض عن
نوع من أنواع العجز البغيض . والرأي الذي يقول بأن الفنان يعبر بطبيعة
الحال ، عن الأشياء التي تعنيه اكثر من غيرها ، او عن آلامه ، او أن
الفن وليد الالم ، كل ذلك يعتبر من الافكار المعادة المكرورة في مجال
التفكير النقدي . أما التعبير الصريح المباشر عن هذه الفكرة ، بالقول إن
الفن ليس الا صورة من صور المرض او تعويضاً عنه ، فان مصدره
الرئيسي المعاصر هما الكاتبان مان وجيد ، ويبدو ان كلاً منهما استمد الفكرة
من شوبنهاور عن طريق نيتشه . وعندما تعرّض جيد لهذه الفكرة ، في
كتابه عن دستويفسكي ، عزاها الى النظرية التي يقول بها لمبروزو ، ومؤداها
ان العبقرية نوع من انواع العصاب . ويبدو ان هذا المفهوم يرتبط ايضاً
بنظرية فرويد القائلة بان الفنان شخصية فجّة ، لا يتخلى فيها مبدأ اللذة
الطفولية عن مكانه لمبدأ التفكير الواقعي الذي يرتبط بسن النضج ، كما

* اشارة الى ما حدث في الثورة الفرنسية من إرهاب على يدي روبسبير ومن فساد اثناء حكم حكومة الادارة .

يرتبط بنظرية أدلر القائلة بان الفنان ضحية للشعور بالنقص ، وما الى ذلك من نظريات التحليل النفسي . ومما لا شك فيه ان كلاً من هذه الآراء ينطوي على شيء من الحقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة كاملة . فالذي عجز انصار هذه النظرية عن تعليله — وعليهم ان يعللوه حتى تغدو هذه النظرية ذات فائدة ملموسة للنقد الادبي — هو : لماذا لم يصبح سوى عدد ضئيل من الشخصيات المريضة والعصابية والانطوائية والشاعرة بالنقص فنانين ؟ وبمعنى آخر ، لماذا يلتقي القوس والجرح في بعض الحالات فقط ، ولماذا في تلك الحالات بعينها ، ولماذا هذا القوس بالذات (٥) .

وفضلاً عن الناحية التشخيصية في نظرية الجرح والقوس ، فان صياغتها الخاصة في اسطورة فيلوكتيتس جديرة بالبحث (٦) . وقد نوه كنث بيرك ، في احدى مقالاته التي نشرها قبل صدور كتاب « الجرح والقوس » بفائدة

---

(٥) لعل من أحسن ما كتب حول هذه النظرية ، ورد في مقال و. هـ . اودن « علم النفس او الفن في ايامنا هذه » ، في مجموعة جيوفري جرجسون « الفنون في ايامنا » The Arts Today (١٩٣٥) . الا انه عجز عن الرد على هذه الاسئلة بطريقة مقنعة . وقد بحثت مشكلة الفن والعصاب ، ونظرية ولسن الخاصة عن الجرح والقوس بحثاً مستفيضاً في جدل احتدم بين الدكتور شاؤول روزنتسفايج وليونل ترلنج ، في مجلة البارتزان (عدد الخريف من سنة ١٩٤٤ ، والشتاء من سنة ١٩٤٥) ثم ردت إلى مكانها الطبيعي في مجال النقد القائم على التحليل النفسي ، في مقال كتبه جورهام ديفز في عدد الصيف من سنة ١٩٤٥ .

(٦) لخص ولسن قصة فيلوكتيتس على الوجه التالي :

سلم أبولو قوساً لا تخطىء لنصف الاله هرقل . وعندما اصيب بالتسمم من رداء ديانيرا ازمع ان يحرق نفسه على جبل ايتا ، وكان قد اغرى فيلوكتيتس باشعال النار فيه ، لقاء توريثه سلاحه مكافأة له . وهكذا كان فيلوكتيتس مدججاً بسلاح لا يفل ، عندما ابحر فيما بعد مع اغاممنون ومينالوس لمحاربة طروادة . وكان عليهم ان يهبطوا في طريقهم، على جزيرة خرايسه الصغيرة ويقدموا الضحايا لالهتها . وكان فيلوكتيتس اول من اقترب من المزار فلدغته افعى في قدمه . وكان سم الأفعى فتاكاً ، وقد حالت أناته بينه وبين تقديم الضحية التي تفسدها الأصوات المشؤومة . وبدأت تفوح من الجرح رائحة نتنة حتى إن اصحابه لم يستطيعوا البقاء الى جانبه . ونقلوه الى جزيرة لمنوس المجاورة ، وهي اكبر حجماً من جزيرة خرايسه ، وكانت مأهولة بالسكان . ثم أقلعوا نحو طروادة دونه .

ومكث فيلوكتيتس هناك عشر سنوات ولم يندمل الجرح العجيب . وفي تلك الاثناء كان الاغريق =

استخدام اسطورتي أورفيوس وبرسيوس رمزاً على طبيعة الفن . وبعد ان صدر الكتاب ، كتب ديلمور شفارتز مقالاً عن ولسن ذهب فيه الى أن عدداً آخر من الاساطير القديمة ومن بينها اسطورة بيجاسوس واورفيوس واوديب ، يمكن استعماله لتوضيح بعض المناحي في عملية الإبداع ، شأنه في ذلك شأن اسطورة فيلوكتيتس ، وربما كانت اسطورة اوديب اعظم دلالة منها في هذا المجال . ولعل شفارتز كان قد ألمّ بفكرة كنث بيرك التي اشرنا اليها سابقاً . ولا ريب في ان جميع هذه الاساطير القديمة ، بل كل قصة نموذجية ، يمكن أن تُطور حتى تغدو نظرية صالحة لتفسير طبيعة الفن ، صلاح تلك . فكما ان الفنان يجمع بين قواه السحرية وعجزه البغيض ، كذلك فانه يهبط الى الجحيم ليستّرد من عالم النسيان ، تلك التي أحبها * ، وهو كذلك عاجز عن مواجهة ذلك التنين الأفعواني الرأس ، دون ان يتحول الى حجر ، غير أنه في مأمن اذا راقب صورة التنين معكوسة في المرآة ** ، وهكذا . وليست هذه الاساطير وغيرها متساوية في النفع فقط ، فان قصة فيلوكتيتس ، كما ذكر شفارتز وغرانفل هكس (٧) ،

= في طروادة ، في حالة ضيق شديد بعدمقتل اخيل واياس . وبعد ان أذهلهم تصريح عرافهم بأنه لم يعد قادراً على اسداء النصح لهم . فلجأوا الى اختطاف عراف الطروادين وحملوه على ان يكشف لهم الحجب عن المستقبل ، فاخبرهم بأنهم لن يكسبوا المعركة ما لم يستدعوا نيوبطليموس ابن اخيل ، ويضعوا في يده سلاح أبيه ، ويحضروا فيلوكتيتس وقوسه .

وقد نفذوا ما اشاربه عليهم . وشفي فيلوكتيتس في طروادة على يد ابن الطبيب اسكليبيوس وبارز باريس فقتله . وقد غدا فيلوكتيتس ونيوبطليموس بطلي احتلال طروادة .

* اشارة الى اسطورة اورفيوس الذي هبط الى الجحيم ليستّرد حبيبته يوروديكي .

** اشارة الى اسطورة برسيوس الذي قتل ميدوسا التي حولت اثينا شعرها الى افاعي . وكان يحمل درع اثينا الذي يلمع كالمرآة ، وكان ينظر اليه ليرى وجه ميدوسا فيه خشية ان يتحول الى حجر إذا حدق في وجهها .

(٧) وذلك في مقالة له بعنوان « عناد ادموند ولسن » ، ظهرت في « مجلة انطاكية » Antioch Review عدد الشتاء لسنة ١٩٤٦–١٩٤٧ . وانا مدين لها بعدد من الحقائق والافكار. واعتقد ان مقالة هكس هي خير دراسة كتبت عن ولسن. ولا يعيبها سوى المبالغة في تقدير امكاناته، فهو يعتبره « افضل ناقد في البلاد » و « ذكاء نقدياً من الطراز الأول » وما الى ذلك . ولقد غشى على بصيرته عمى عجيب ، جعله يرى تجارة ولسن العنيدة نوعاً من « الاستقامة » .

لا تصلح تماماً لأداء وظيفتها ، لأن فيلوكتيتس كان يحمل القوس قبل ان يصاب بالجرح ، وبذا كان الجرح عرضياً ، لا يمت بصلة الى قوة القوس ، ولأنها لا تكشف لنا عن فائدة القوس في نكأ الجرح .

ان أيّ نظرية تعكس ، الى حد ما ، مشكلات مبدعها وظروفه الخاصة . (حتى ان اية قذيفة — ولنتخذ بدلاً من صورة القوس مجازاً من الآلة — تنطلق من بندقية الفنان ، تحمل معها جميع عيوب أنبوبة البندقية ، وهذه العيوب بدورها امارة على استعمال سابق) ولذا يستحسن ان تطبق دائماً على مبدعها ، حيث يجب ان تؤدي وظيفتها بدقة . وانها لخدمة جليلة ان نسلّط نظرية الجرح والقوس على ولسن نفسه ، فنتبين طبيعة « جرحه » ، ونربطها بقواه المنتجة . الا ان مثل هذا التحليل الشخصي المفصل ، يتعدى نطاق هذا البحث . ومهما يكن من امر فقد يصح أن نسجل بعض الملاحظ اللازمة في مثل هذه الدراسة . وتنبع هذه الملاحظ جميعها دون استثناء ، من كتاباته الابداعية ، او غير النقدية ، التي تبدو دائماً وكأنها حديث عن حياته ، بل انها تكون في بعض الاحيان حديثاً مزعجاً عن نفسه . ولعل ذلك راجع الى عدم قدرته على المزج اللازم للابداع الفني . وعندما ننخل مجلدات ولسن العشرة ، التي لا تتصل بالنقد — وهي قصة ، ومجموعة اقاصيص وثلاثة كتب وصفية ، وديوان شعر ، ومجموعة مسرحيات وثلاثة مجلدات يختلط فيها الشعر والنثر والمسرحية — تبدو لنا حقاً كأنها أضواء كاشفة . واذا تناولناها بالترتيب فقد نستخرج منها ما يومئ إلى « جرحه » دون ان نحتاج الى تحليلها بطريقة ادبية .

والكتاب الاول هو « إكليل دافن الموتى » The Undertaker's Garland (١٩٢٢) ، وهو مجموعة من النثر والشعر ، حول موضوع « الموت » « رقصة الموت » لجون بيل بيشوب و ادموند ولسن الابن مع رسوم مقلدة لرسوم بيردسلي وضعها بوريس ارتزيباشف . وقد وضح ما أسهم

به كل من الكاتبين في الكتاب في تعليقة تمهيدية ، ولعل البون بين كتابات المرحوم جون بيل بيشوب وكتابات ولسن البارعة ، الادبية المنبع ، الجافة هو اهم مظهر في الكتاب . (واذا بحثنا عن الدافع الذي قد يكون حمل ولسن على نشر شعره الى جانب شعر شاعر طبيعي موهوب ، قد نلاحظ ان ولسن قضى ثلاثة عقود ، محاولاً ان ينقض النكتة اللطيفة التي شنّع عليه بها زملاؤه في الصف ، في جامعة برنستون ، اذ انتخبوه « اسوأ شاعر ») .

وكتاب ولسن الثاني ، الذي الّفه منفرداً ، هو « الخصوم المتنافرون » Discordant Encounters (١٩٢٦) وهو يحتوي على اربع محاورات ومسرحيتين . والمسرحيتان في الاكثر ، من نوع « الفنتازيات الحلمية » ، وليست لها اهمية خاصة . ولكن المحاورات — « الخصوم المتنافرون » — رائعة . وفي كل منها يفصم ولسن شخصيته الى شخصين متخاصمين ، وهذه الشخصيات هي : بول روزنفيلد وماثيو جوزيفسون ، وفان ويك بروكس وسكوت فتزجرالد ، واستاذ في الخمسين من عمره وصحفي في الخامسة والعشرين (قد يكون الاول استاذه في برنستون ، كرستيان غوس ، والثاني هو نفسه) ووليم بيب ومارين اغوانا . ويناقش من وراء هذه الاقنعة اربعاً من المشكلات الاساسية التي يجابهها ، كفنان وناقد — بين الثقافة الاتباعية و « المودرنزم » بينَ التكامل الذاتي والاتجار الفني ، بين الاخلاقيات ومواضعات البيئة ، بين العلم والغريزة . وقد استغل طبيعة المحاورة ، فخلّف كلاً من هذه المشكلات دون ان يقطع فيها برأي .

وقد ظهرت قصة « كنت افكر في ديزي » سنة ١٩٢٩ . وهي مكتوبة بضمير المتكلم ، بل إنها تبدو ترجمة ذاتية ، وتتركز حول البطلين المتخاصمين اللذين تدور حولها قصص ولسن ومسرحياته على الاكثر ، وهما شخصية

الكاتب الحدث المغرور الذي ينتمي الى اسرة كريمة ، والفتاة التي تميل الى السيطرة ، وتأخذ بحظ من التحرر ، وتنتمي الى وسط اجتماعي وضيع تدلّ عليه كيفية نطقها للكلمات . ويحتوي ايضاً على مونولوج طويل يدور حول سوفوكليس وفيلوكتيتس وعلى العلاقة بين الفن والعجز (وهي خلاصة نظرية الجرح والقوس) . وينتهي بصورة محمومة من التخيل الجنسي الدائر حول عضو التذكير ، ويستطرد في الصفحة الأخيرة الى حديث يدور حول احمر الشفاه والفم والمسدس والافعى .

ويتميز كتابه « وداعاً ايها الشعراء » (١٩٢٩) الذي يضم مجموعة من الشعر وبعض النثر كتبها بعد تخرجه من الجامعة ، بما فيه من قلق جنسي ، بثه في شعره (كقوله : ايها الجمهور باعدْ ما بين فخذيك ، بجأش رابط)، وهو ما وصفه راندل جرل في حديثه عن شاعر آخر ، بقوله : « حدائق حقيقية تحتوي على ضفادع حقيقية » . وفيه محاكاة مضحكة لادوين ارلنجتون روبنصون ، في قصيدة تقارن مقارنة عجيبة بين هنري جيمس والرئيس ولسن ، ثم قصائد ولسن التي ضمنها وداعه الرثائي للشعر .

اما الكتابان التاليان فقد كانا وصفا اجتماعياً : وهما « المشاعر الأميركية الهائجة » (١٩٣٢) و « رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية » (١٩٣٦) . وهما مفيدان من حيث الكشف عن طبيعة « جرح » ولسن . إذ يكشفان بوضوح عن اهتمامه « بالاحوال الاجتماعية » مع عدم اكتراث بالناس ، من حيث هم أفراد ، مما قد يبلغ احياناً حدّ الكره . ويستعمل ولسن فيه التعبيرات العنصرية ، مثل « زنجي » ، و « عاهرة زنجية » ، و « اغنية مسودّة » ، الى جانب اللهجة اليهودية المضحكة . وهو يرمز الى الناس دائماً بصور الخنافس والفراش وقناديل البحر والضفادع . ويبدو انه يفتقر اشد الافتقار الى الفكاهة ، والى الدفء الانساني . والقسم الذي يدور حول اختباراته الشخصية في كتاب « رحلات في بلدين من بلدان

الديمقراطية » ــ هذه الاختبارات التي تتميز عن وصفه الموضوعي ــ يبدو وكأنه نوع من الهذيان ، وذلك منذ اللحظة الاولى التي تحسس فيها قذارة الروس ، عندما وطئت قدماه ظهر السفينة الروسية ، ورأى الخادمات الروسيات وهن يدرن على المسافرين بأحذية متهرئة عالية الكعوب ، والسجائر تتدلى من أفواههن (٨) . وعندما كان يحاول الاستحمام ، سقط على انبوب ساخن « وحرق مرفقه حرقاً مؤلماً » . هذا علاوة على تلك السلسلة من المضايقات التي انهالت عليه من الجماهير الروسية ، ومن عدم تقيّدهم بالمواعيد ، ومن قذارتهم وإهمالهم ، ووعودهم التي لا تتحقق ، وفزعه الشديد من المرض الذي انتابه في أودسة ، واهتياجه الشديد من القذارة والروائح الكريهة والبقّ والافتقار الى الوسائل الصحية وحرية الانفراد وما الى ذلك . واشدّ اقوال ولسن دلالة على ترفعه البغيض وكرهه لمعاشرة الناس ، وردت في تلك المقطوعة من الكتاب التي دعاها « البيت الحجري القديم » ، قال :

« وهكذا يبدو انني اقيم هنا ، في بيت قديم متداعٍ قبيح الشكل . بعد ان اخفقت اخفاقاً اشد من اخفاق اقاربي خلال تلك الفترة التي امتازت بنشاط الحركة التجارية في اميركة ، في أن استخلص الترف والجاه اللذين كان من الممكن ان اتمتع بهما دون ريب . وهكذا انتهى بي الامر ، الى ان اعيش ــ بين حثالة هذا المجتمع بدلاً من ان اعيش بين نخبته ــ بين الاطفال القذرين المتحرقي الصحة من ابناء جيراني الذين ينبحون ليل نهار خارج بيتي . وفي نهاية الامر ــ استطيع أن اقول وقد تبدت

---

(٨) من الممتع هنا ان نلاحظ هذه الصورة نفسها ، وقد حولت الى بريطانية في كتابه « اوروبة دون دليل » Europe Without Baedeker ، إذ يقول : « كانت المناضد العارية في غرفة الطعام تبدو وكأنها لم تنظف أبداً ، إذ كانت ملطخة ببقع من الحساء والمرق والبيض والمربى والشاي. ويقوم بتقديم الطعام والخدمة ، أنذال قذرون يلبسون التبابين ، ويفقدون الآكل شهيته ، حتى أنهم ينحبون بالبقية الباقية من طعم تلك الكمية الضئيلة من الطعام » .

لي الحقيقة ناصعة – إن ما كان يصدّعني ويُسبب وجومي هو أنني خلّفت ذلك العالم المبكر ورائي ، ومع ذلك لم استطع ان اشعر بالراحة في ذلك الذي كان يدعى حتى الامس بالعالم الجديد » .

اما مسرحياته الثلاث التي نشرت تحت اسم « هذه الحجرة وزجاجة الجن والشطائر» This Room and This Gin and These Sandwiches (١٩٣٧) فهي صور ثلاث من موضوع « الثورة الفنية والاخلاقية التي اتخذت نيويورك مركزاً لها بعد الحرب » . وتدور جميعها حول شخصية البطل الادبي المغرور ، بل البليد ، والفتاة الشكسة ذات اللهجة السوقية التي تنتمي الى طبقة وضيعة . وكلها تنتهي بتحقيق الاماني . اما كتاب « مذكرات الليل » Notebooks of Night (١٩٤٢) فهو مجموعة من الشعر والنثر ، تنقسم الى ثلاثة اقسام : قصائد غنائية قصيرة ، بعضها جدّي والآخر ساخر ، وتدور حول الموضوع الجديد الشاغل ، وهو ستالين ، الى جانب الموضوع القديم وهو الجنس . وقصائد طويلة من بينها تلك القصيدة المعروفة التي ينتقد فيها مكليش ، نقداً يقوم على المحاكاة الساخرة . ثم مجموعة من النثر ، تتضمن معارضات ساخرة وذكريات عن طفولته . وبعض هذه المعارضات والاهاجي عنيف ، ولكنه موفق تمام التوفيق ، والبعض الآخر رديئ لا يدل على ذوق سليم . (وبالمناسبة نذكر ان احدى قصائد الحب في الكتاب وعنوانها « هيّا الى البيت في المدينة : قدحان من الوسكي » ومنها هذا البيت : « الظل الصغير الماكر بين الفخذين الضيقتين » – موجهة ، فيما يبدو ، الى « أنّا » التي ذكرت في « مقاطعة هيكت » Hecate County .

وأخيراً ظهر كتاب «مذكرات مقاطعة هيكت» Memoirs of Hecate County (١٩٤٦) وبعد ان بيع منه خمسون ألف نسخة في نحو أربعة اشهر قضت محكمة القضايا الخاصة انه من الادب المكشوف ، واوقف بيعه (لاقى

هذا الكتاب من النجاح ما لم يلاقه كتاب « اصحابها . . . » The Company She Keeps لماري مكارثي) . ويضم الكتاب ست قصص كتبت بضمير المتكلم وجميعها تدور حول الحياة في تلك المقاطعة الوهمية . وتستغرق القصة الطويلة وهي « الاميرة ذات الشعر الذهبي » نصف الكتاب ، وهي التي اعتبرت اكثر القصص اساءة الى اخلاق الجمهور . (وهي تتناول ، كما قال الادعاء في لهجة مرحة ، عشرين دوراً مستقلاً من عمليات الجماع ، تشترك فيها اربع نساء ، مع الوصف الدقيق المفصّل ، الى جانب « مجموعة (منوّعة) من اعمال الدعارة » ، و« التحليات المقرفة ») . وقد أجمع المراجعون والنقاد على انها ترجمة ذاتية — فقال رالف بيتس « انني مقتنع بأنّ كل كلمة فيها صادقة » . واشار غرانفل هكس الى « كشفها عن ممارساته الجنسية » ، واعلن قائلاً : « ان الدلائل الداخلية تشير الى انها ترجمة ذاتية ، وأنّ هنالك اشارات الى « أنا » في كتابات ولسن السابقة التي ظهرت في منتصف العقد الرابع » . أما المحاولات التي قامت لتدحض مطابقتها لحياة ولسن ، فكانت تافهة ، ومنها قولهم إن القاصّ ناقد من نقّاد الفن ، وميدانه هو القاعدة الاجتماعية للتصوير ، وانه ذهب الى ييل لا إلى برنستون ، وقولهم : « هو طويل نحيف » ، لا قصير سمين ، وما الى ذلك .

وقد كتبت قصة « الاميرة ذات الشعر الذهبي » بأمانة مدمرة مؤلمة محرجة (جديرة بالاعجاب الى حد ما) . وهي ما وهبه ولسن — فيما يبدو — بديلاً عن الموهبة الأدبية . ولهذا السبب ، وتمشياً مع خطتنا في هذا الكتاب ، تستحق هذه القصة من المعالجة أكثر مما يستحقه غيرها من اعمال ولسن . والقصة نوع من السخرية الاجتماعية ، ولعلها نوع من الرمز الذي يصوّر بلغة جنسية ، في المقام الاول ، علاقة القاصّ المضطربة بأنّا ، الفتاة العاملة ، وبايموجين الجميلة ، المقعدة (ونعرف فيما بعد

انها كذلك من أثر الهستيريا) المتزوجة التي تنتمي الى طبقته ذاتها ، في وقت معاً . ويمضي القاص في عرض الجانب الآلي من العلاقات الجنسية في فترة المراهقة ، بمنتهى الصراحة ، متدرجاً الى سن النضج ، ويبدو ذلك في قوله : « وأخيراً اقنعتها » ، « انها الآن راغبة » ، « ومضينا إلى أبعد من ذلك بكثير » ، « ولكنني لم اتجاوز ذلك الحد » ، وما الى ذلك . وهو يرى الناس دوماً على صورة الكلاب والهررة والقرود ، بل حتى على صور شقائق الماء (فأنا هي « الوحش او الطير الذي اقتنص من الحقول ») ، او على صورة الاطعمة ، والطعام متسلط على القصة (فهو يتحدث عرضاً عن حفلة عشاء بقوله : « انني أتذكر ألوان الطعام التي قدمت اكثر من تذكري للأحاديث التي تبودلت ») . ويكشف القاص عن عنجهيته دون خشية : فيبين بصراحة ان اهتمامه بالعمال بدأ في عهد الانهيار الاقتصادي (١٩٢٩) . ويبحث بهدوء عن وجه المجازفة في « علاقة المرء باناس من طبقة دون طبقته » ، ويصرح عن مخاوفه من أنه قد يستشعر العار من علاقته بأنا (« لن اجرؤ على الظهور بصحبتها في مقاطعة هيكت ») .. الخ . وان ما يكشفه لنا من دخيلته في حالة اللاوعي لاكثر اهمية . فهو شبيه ببابت * (فعندما ياخذ سبيله الى النجاح يقول « لقد ابتعت قبعة سوداء »)؛ وهو متعجرف منخوب (« كنت حريصاً على تجنب المغامرات ، « مع انني بطبيعة الحال كنت قد اتخذت الاحتياطات اللازمة ») ودون جوان صغير (« وتأثيري القوي الذي يدل على خبرة » ، « وطبقت فنوناً متنوعة والواناً من اللطف ») . وسوقي مسرف في عاطفيته (« لساني في فمها الصغير الناعم ») وبذيء مسرف في بذاءته (« الاعضاء السفلى المعشوشبة الندية » ، « والفرن البشري ذو الحرارة والعصير »)

---

* بطل قصة لسنكلير لويس بهذا الاسم (١٩٢٢) . اصبح فيما بعد رمزاً لرجل الاعمال الذي يتمسك بالتقاليد الاجتماعية والخلقية لطبقته .

او حتى ما يدعى « بالحسيس » (فهو يرفض مباضعة ايموجين وهي مرتدية مشدّها « لقد كنت أخشى ان يكون ذلك متعسراً ، او ليس من الرجولة في شيء ») . ويكشف القاص ، الى جانب كل هذا عن نوع غريب من الشبق ، نحو المرأة التي ترتدي ملابسها (« فالشهوة في مناسبات سريعة كهذه ، تزداد برؤية الملابس والجوربين والحذاء » ، « بانتعاش مفاجئ للرغبة الجنسية ، عندما ارتدت ملابسها وهمت بالانصراف ») حتى ليكون ذلك شبيهاً بسادية داعرٍ هيمٌ ممن يتحدث عنهم كرافت ابن * ولكن الشيء الاكثر دلالة في القصة ، ليس هو الوصف الجنسي الصريح أبداً ، وانما التورية اللاشعورية . فقد تحقق من ان « اننا » ليست مشاعاً في الصفحة نفسها التي يذكر فيها حبه المتزايد للشيوعية .

وتؤيد الاقاصيص الاخرى وكذلك الكتاب كله بوجه عام ، بعض هذه النظرات ، كما توكد وتوضح بعض الإشارات المبكرة في كتابات ولسن . فهو في قصته « الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدّامـة » The Man Who Shot Snapping Turtles يسخر من عالم التجارة وفيها ايضاً استعارات حيوانية للشخصيات الانسانية . ويحاول في « إلين تيرهون » Ellen Terhune أن يخرج قصة أشباح على طريقة هنري جيمس ، ليوضح بها نظرية الجرح والقوس . وفي « لمحات من ولبُر فليك » Glimpses of Wilbur Flick تختلط السخرية من غني تافه يتلاعب بالأسباب والعلل مع رمز غريب للفن على انه « كخاتم لبيك » ، وفيها أيضاً يصف الكائنات البشرية باوصاف حيوانية . اما قصة « الملهولاندیون وروحهم اللعينة » The Milhollands and Their Damned Soul ، فهي سخرية لاذعة من دور النشر الضخمة ، وهي مليئة بمعارضات ولسن القاتلة وسخرياته المرّة ، دون ان تتسم بشيء من الفكاهة الحقيقية .

---

* البارون ريشارت فون كرافت ابن(١٨٤٠–١٩٠٢) عالم بالأمراض العصبية وطبيب نفساني.

اما قصة «السيد بلاكبرن وزوجه في البيت» Mr. and Mrs. Blackburn at Home فهي اضغاث احلام طويلة متثاقلة ذات صلة بدراسة الجن والعفاريت، وتختلط فيها الصور السياسية ، بالصور الجنسية ، وفيها ايضاً سخريته المرة التي لا تلطفها روح الفكاهة (باستثناء ذلك السطر الذي يعتبر نسيج وحده في كتابات ولسن ، وهو قوله : « لم اقل شيئاً ؛ لان القبلة قالت كل شيء ») .

أما كتاب ولسن الاخير ، « اوروبة دون دليل » (١٩٤٧) ، فهو مجموعة مقالات وصفية عن اوروبة بعد الحرب ، ظهر نحو من نصفها في مجلة « النيويوركر » New Yorker واذا نحينا جانباً كراهيته الشديدة لكل ما هو بريطاني ، هذه الكراهية التي تعادل كراهيته لروسية ، نجد ان الظاهرة الهامة في الكتاب هي اعتماده الصريح على اسلوب « المبسّط » . أي على أن ولسن يستطيع أن يثير الاهتمام بأي شيء وذلك بالكشف عنه (كما فعل في المقالات المبكرة التي نشرها في شهرية الاطلسي Atlantic عن الادب الروسي ، والتي استرعت اهتمام العالم حين كشفت عن ان اللغة الروسية تحتوي على جميع انواع الالفاظ والاصوات الممتعة) . والكتاب يقدم شواهد جديدة على موضوعات مألوفة ، دون أن يأتي بطريف . وفيه ما في غيره من عدم الاكتراث بالكائنات البشرية ، فجميع الناس الذين قابلهم في بلاد اليونان ، اقرب الى النماذج والافكار السياسية المجردة ، منهم الى الافراد الانسانيين . وكان في ميلان يتجنب الجماهير ، اما في لندن ، فانه لا يلاحظ الافراد ، بل يلاحظ « العلامات الذهنية التي تركها رؤوسهم في حجرات الفنادق » . ويشتد به جنون العظمة ، فلا يعكس صورة بعض المظاهر المنفّرة التي علق بها سنتيانا * ، ولا يدافع عنها

* لعل المؤلف يشير هنا الى ما كتبه سنتيانا عن الانجليز في كتابه « مناجيات في انجلترة » Soliloquies in England ، الذي وصف فيه حياته واحاسيسه في اعوام الحرب العظمى الاولى حين كان يعيش في انجلترة .

فحسب ، ولكنه في احد المواضع يرى ان المفكرين الانجليز أثاروا غضبه بمدحهم لكتاباته القديمة فقط ، ويقرن نفسه الى شيكسبير . وهناك ايضاً يتجلى شغله الشاغل بالامور الجنسية . فهو يلاحظ الفتيات « المشرقات الوجوه » و « الفاتنات » بمظاهرهن « المغرية » « المثيرة » ، حيثما ذهب . (حتى التماثيل في كريت لها اثداء شهية) ويعلق على جاذبية عدم التناسب والتنافر في الشكل ، ويبدي اهتماماً بالغاً بالمومسات ، ويصف لقاءاته لهن في اسهاب ، ويكتب ابحاثاً مقارنة عن احوال معيشتهن ، ويتحدث عن دولة من الدعارة ترأسها « فتاة بهية الطلعة حقاً ، حيتني بالفرنسية » في لندن ، وفتاة غريبة من اصل بولوني — المانى « رائعة الجمال » في نابلي . وكذلك تشغله شؤون الطعام ، فهو يقارن بنهم بين وجبات الطعام والخدمة في مختلف أنحاء اوروبة التي دمرتها الحرب . ولا يرى في دلهي اكثر من « كبائب لحم ضأن في سفود » ، والتجربة التي يذكرها جيداً في كريت ، لم تكن اكثر من « مأدبة هومرية » . ولعل اهم ما في الكتاب ، وصفه للخدعة التي كان يقوم بها ليسلّي الاطفال ، وهي تحويله منديل جيبه الى فأر وثّاب . « وقد كنت احقق بها اعظم النجاح » . وقد جربها مع الاطفال في أثينة « ولكنها لم تكن ناجحة تماماً ، فالولد على ما يبدو كان اكثر اهتماماً بالاستماع الى المناقشات السياسية » .

ونستطيع ان نجمع عدداً آخر من الملاحظ المتنوعة التي تساعدنا على دراسة « جرج ولسن » . منها بعض التجارب التي مر بها في برنستون ومدرسة هل ، التي ما يزال يكتب عنها في ذكريات لا يخفى لها معين . (لاحظ مالكولم كولي في مقالته التي كتبها عن كتاب « الى محطة فنلندة » ان ولسن يصف لينين بانه يتمتع بالوقار الأكيد الذي يتمتع به « ناظر مدرسة محترم ») . ولا يزال زملاؤه القدامى في الجامعة يطلون برؤوسهم في كل كتاباته : ويلازمه ايضاً اهتمام شديد بالسحر المسرحي وبالشعوذة

(التي يبدو انها تمثل دائماً ، كما يقول ولسن ، بعض الرمزية القسرية ، كطقوس الموت والدفن عند هوديني) ، وكثير مما يشبه ذلك . وتمدنا مقالة غرانفل هكس ببعض المعلومات القيمة : كقصة المرة الوحيدة التي التقى فيها هكس بولسن ، عندما كانت جميع آرائه في كافة الاصدقاء « مرة مهجنة دون استثناء » . وكان يبدو على مائدة العشاء رزيناً متغطرساً ، على نحو لا تستدعيه آداب المائدة . ثم « عجزه الأساسي عن التعاون مع أية مجموعة من البشر » ، وخاصة تلك الصيغة التي طبعها ولسن على بطاقات ليستعملها في المناسبات ، وانا انقلها هنا عن دراسة هكس المشار اليها :

ادموند ولسن يأسف لانه لا يستطيع :

ان يقرأ مخطوطات الكتب

او يسهم في تأليف الكتب او الكتابة للمجلات

او يشرف على التحرير

او يقف حكماً في المسابقات الادبية

ولا يمكنه ان يقوم بالاعمال التالية دون أجر :

ان يعطي درساً

او يلقي محاضرات

او يخطب في المحافل

او يقف خطيباً عقب حفلات العشاء

او يتحدث في الاذاعة .

ولا يمكنه على اي حال من الاحوال :

ان يهدي نسخاً من كتبه للمكتبات العامة

او يوقع على الكتب للغرباء

او يقدم معلومات شخصية عن نفسه

او يهدي صوراً له

او يسمح باستعمال اسمه في اعلى الرسائل
او يستقبل اناساً مغمورين لا شغل لهم معه .

ويبدو ان جميع هذه المادة تتركز في سلسلة من المتناقضات الاساسية والورطات ، وما دمنا لا نستطيع ان نلصقها بشخصية ولسن دون مزيد من الاعترافات الذاتية — فلا بد لنا من القول بأنها فيما يبدو هي الصفة المميزة لابطال قصصه ، وخاصة ذلك البطل الذي يستعمل ضمير المتكلم . فهذا البطل القصصي ، انسان بارد الاحساس ، ينفر من اي اتصال بالناس ، ولكنه يهتاج بدافع جنسي متوثب ، وهو يفتقر الى ملكة الابداع ولكنه مضطر الى انتاج اعمال ادبية ، وهو رهن الروح التجارية في الأدب ، ولا يعجبه إلا الاخلاص والاستقامة . وهو ديمقراطي واشتراكي مع أنه مغال في عصبيته العنصرية ، وغطرسته واحتقاره للناس . وليس له حظ من روح الفكاهة ، ويلجأ الى المعارضة الساخرة والهجاء . يحس بالتعقيد ويغالي في تبسيط كل شيء ، سواء كان في الادب او في العلاقات البشرية ، بعبارات تنضح بالحيرة والتردد . يمقت جميع القيود ، ومع ذلك لا يستطيع ان يقطع « حبل السرّة » الذي يربطه بالمدرسة . يهوى التملق ومع ذلك ينفر من المعجبين . له عقل شاك ، وخلق محافظ يتوق الى ان يكون « فلوبير » ، فاذا به يصبح « إما بوفاري » (٩) فاذا كان شيء من هذا ينطبق على ولسن نفسه ، واذا كانت نظرية « الجرح [illegible]ن » تربط بين غور الجرح وقوة القوس ، حق لنا ان نعجب لماذا لم يكن ولسن أعظم فنان في عصرنا هذا .

---

(٩) انا اعلم ان فلوبير قال : « ان مدام بوفاري هي انا » ولكنه كان يعني بذلك شيئاً آخر .
(وإما بوفاري هي بطل قصة فلوبير العظيمة « مدام بوفاري » ، وهي مثال الغباء والفجة والسوقية في نظر النقاد) .

ومن إسهامات ولسن النظرية في حقل النقد ، وان كانت اسهاماً ثانوياً ، نظرية هزة التعرّف التي بنى عليها مجموعته المنتخبة سنة ١٩٤٣ ، وعرفها بحكمة مقتبسة من ملفل ، هي : « ان العبقريات في جميع ارجاء العالم ، تقف متشابكة الأيدي متضافرة ، وهزة واحدة من التعرف تسري في الدنيا باسرها » . وعلى الرغم من السخافة التي ينطوي عليها هذا القول بمعناه الحرفيّ فان ولسن آمن به حتى انه جمع ١٢٩٠ صفحة من الاحكام الادبية التي اطلقت على الادباء الاميركيين . وهذه الاحكام لم يكتبها النقاد ، وانما وضعها أدباء أخر . ومن الواضح ان عدداً من الأدباء العظام ، اعترفوا بعبقرية معاصريهم واسلافهم « بهزة تعرّف » مشجّعة دافئة ، ومنهم بعض هؤلاء الذين ضمّنهم ولسن مجموعته . وتاريخ الادب مليء بالشواهد التي تثبت ذلك . وباستطاعة اي انسان ان يعد قائمة طويلة باسمائهم ، مثال ذلك : بلزاك ورأيه في بيل ، وبيل ورأيه في سكوت وبيرون ، وسيموندز ورأيه في وتمان ، وتولستوي فيما قاله عن تشيخوف ، وتشيخوف عن غوركي (ان حدب هذين الكاتبين الروسيين العظيمين على الناشئين ، واستجابتهما السريعة لهم ، جديرة بالذكر) ، ورأي بوالو (دون غيره) في موليير ، ورأي كيتس في شيكسبير ، ورأي آرنولد في كيتس (مع شيء من التحفظ) ورأي راسين في لافونتين ، ورأي دريدن في ملتن ، وما الى ذلك .

على انه من المتيسر ان نعد قائمة اخرى لهزات عدم التعرف تبلغ في طولها عشرة اضعاف تلك . فبيرون كان يمقت شعر كيتس ، وامرسون كان يحتقر بو ، وقد تهجم رونسار على ربليه ، وكان وتمان يثير شعور الكراهية في نفس لوول ولونجفلو وهولمز ولانيير ووتيير (القى وتيير ديوان « اوراق العشب » في النار) ، كما كان سوينبرن يكرهه وآخرون سواهم . وكان لامرتين يحتقر لافونتين ولم يكن سوفوكليس يرى شيئاً ذا قيمة في آثار

اسخيلوس ويوربيدس ، ولم يكن ووردزورث يستطيع ان يقرأ شعر كيتس ، وكان كورني يفضل بورسو على راسين ، وكان امرسون يحب هوثورن ولكنه يأسف على افتقاره الى الموهبة ، وكان وتمان يكره ملفل . وفي محيط مستشاري دور النشر ، رفض جيد قصة بروست المعروفة ، ورفض مردث قصة « طريق الجميع The Way of All Flesh » لبتلر ، وكان راي ملتن في شيكسبير غير حميد ، وكذلك كان رأي جونسون في ملتن . وكان وردزورث يكاد لا يفهم اشعار صديقه كولردج ، وكان جورج مور يكره هاردي وكان سنت بيف يخفض من شأن بيل وبودلير وبلزاك وفلوبير ، وهكذا الى ما لا نهاية .

ان اسوأ ما في نظرية « هزة التعرّف » ، هو ان الأدباء الذين اساء اليهم معاصروهم ، كوتمان ، لا يميلون الى ان يكونوا خيراً من ذلك في حكمهم على غيرهم من الأدباء . وان عدداً من الكتاب ، ومنهم وردزورث وهاردي وجيمس وملفل نفسه (على الرغم من استشهاد ولسن بقولته تلك) آلمهم عدم التعرّف إلى مواهبهم حتى إن بعضهم لزم الصمت فترة من الزمن ، او ظل كذلك طوال حياته المنتجة ، او طلق فناً ادبياً كان هو الفن الذي خلق له . ومن الممتع ان نلاحظ ، حين نطبق هذه النظرية على ولسن نفسه انه عجز عن تذوق عدد كبير من مشاهير الأدباء في عصره (ومنهم بعض من ذكرنا آنفاً) ، كما عجز عن تذوق عمله الادبي نفسه (١٠) . ومن الواضح ان مثل هذه النظرية لا تمت الى حقيقة

---

(١٠) عليّ هنا ان اشير الى ان كتب ولسن النقدية ما تزال تتمتع بشهرة مبالغ فيها وغير طبيعية . فقد اثنى عليه واعترف به في هذه البلاد (اميركة) كتاب اعظم منه بكثير ، ومنهم ف. و. ماثيسون ، ر. ب. بلاكمور ؛ اما في بريطانية فانه يعتبر الناقد الاميركي الأول ، وبيبيو « ان » قلمة اكمل » يعتبر المثل الأعلى للنقد النفسي والاجتماعي . وقد مدحه واعترف بنتاجه جيل كامل من الشعراء من سبندر وماكنيس وداي لويس الى فرنسيس سكارف وفيليب توينبي ، وكذلك بعض النقاد من امثال ف. ر. ليفز (بل ان اليوت نوه به) . ومن الواضح ان هذا يرجع الى ان جميع كتبه النقدية قد طبعت في انجلترة ، فاجمله الناقد الاميركي الوحيد الذي حاز هذا الشرف . ولكن هذه الظاهرة نفسها

الامر بصلة ، وانها مجدية ، في المقام الاول ، في مجال التأسي الذاتيّ والدفاع عن النفس . وكأنما جانباها كطرّفي الدينار وفي أحدهما الفوز لي وفي الثاني الخسارة لغيري . فاذا كان الكاتب الذي يؤمن بها مخفقاً في ادبه ، شعر بأن هناك نفراً من ذوي المواهب يقدرونه . واذا كان موفقاً شعر بأن يد العبقرية مهدت له سبيل السمو الى مرتبة الخلود .

اما وضع ولسن الحاضر ، وقد نيف على الخمسين (ولد سنة ١٨٩٥)* فانه يثير الحيرة . فعمله في مجلة النيويوزكر New Yorker كمعلق دائم على الكتب ، يجافي الصورة التقليدية للناقد الجدي الذي يبذل اقصى ما عنده من المقدرة ، في التعليق على الكتب مرة او مرتين في الاسبوع . بما في ذلك من اضطرار الى اضاعة الوقت في سقط المتاع ، ومعاناة الكتابة الضحلة ، في نطاق محدود ، ثم الاقتراب من الكتب الكبيرة والموضوعات الشائكة بتخصص تضيق دائرته يوماً بعد يوم . ويجمل القول ان زاويته في تلك المجلة ، خيبت أمل هؤلاء القراء الذين كانوا يتوقعون ان يجدوا فيها نقداً جدياً (تلك المجلة التي تخصصت في النقد الخفيف) ، فالفوا ولسن سطحياً . ولم يوفق ولسن الى اجتذاب تلك الفئة من القراء التي تبحث عن زاوية خفيفة سهلة القراءة — كتلك التي يحررها كلفتون فدمان — اذ وجدت هذه الفئة ان ولسن ثقيل الظل . وقد شغل ولسن جزءاً كبيراً من زاويته في التعليق على بعض الكتب الخفيفة ككتاب « الرداء » The Robe للويد دوغلاس ، و « الفيروزة » The Turquiose لآنيا سيتون ، في حين انه تجاهل عدداً من الكتب الجيدة ، التي ظهرت في ذلك الحين :

= تحتاج تفسيراً . ومهما تكن الاسباب فاننا نأمل ان يتغير هذا الوضع الذي يجعل من ولسن الناقد الاميركي الحي الوحيد الذي يعرف الكتاب الانجليز آثاره ، بينما لا يعرفون آثار كنث بيرك وبلاكمور في الاكثر .

* نشر هذا الكتاب لاول مرة سنة ١٩٤٨ . وقد نيف ولسن الآن على الستين ، واصدر كتباً أخرى في مواضيع جديدة .

وقد كانت آراؤه النقدية في غالبيتها تقليدية ، مع بعض الانحراف أحياناً ، كثنائه الشاذ على ايزابيل بولتون ، وانتقاصه من قدر كافكا . وقد تبدّى من خلال هذا القتام ، بعض القطع الجيدة ، او قطع تحتوي على بعض الاشياء الجيدة ، كذلك الهجوم القوي المفحم (وان كان خالياً من الفكاهة) على القصة البوليسية ، ودراسته للعلاقة بين فن وايلد ومرض الزهري ، ومراجعاته الجيدة المسهبة لبعض كتب مالرو وسيلون (يمتاز ولسن بمقدرة فائقة على التغلغل الى عقول الراديكاليين الذين انقشعت الاوهام عن عيونهم ، وعلى التعمق في كتبهم ، وذلك واضح فيما كتبه عن كويستلر وغيره) . ودراسته للعمل الرمزي الذي ينطوي عليه السحر المسرحي والشعوذة . وتحليله الاجتماعي الرائع لكتاب « آداب السلوك » Etiquette لاميلي بوست الذي استعان فيه باصطلاحات فن المسرح .

ويبدو ان ولسن يقف في نقطة تحول في حياته . ففي مقالته التي ذكرناها آنفاً والتي نشرت في « حولية مكتبة جامعة برنستون » اعترف ولسن — الذي كان في التاسعة والاربعين من عمره — بانه بلغ منتصف العمر « والشعور يتملكني بانني لم ابدأ في الكتابة بعد » . ولم يخف عن الناس أن النقد حرّره من الوهم ، وأنه لا يرى في مراجعاته في « النيويوركر » ، وسلسلة مقالاته عن الادب الروسي التي نشرها في « شهرية الاطلسي » سنة ١٩٤٣ اكثر من اعمال صحفية . وان كتابه عن آثار الحرب ، وقصة « مقاطعة هيكت » يمثلان عودته الطويلة الى الكتابة الابداعية ، من حيث أنها مهنة له . واكبر من هذا الاحتقار لسمعته كناقد ، احتقاره الجديد لفن النقد نفسه ، وقبوله المذهل للتنازل عن وظيفة النقد . ولا مندوحة من قراءة عبارته الواردة في مجلة « النيويوركر » في مقاله عن كاترين آن بورتر ، قال : « انني بهذا اشوه اقاصيص الآنسة بورتر ، اذ احاول العثور على قواعد تنطبق عليها ، بينما كان علي ان انصحكم بقراءتها فقط » .

وقد يكون ولسن هنا ضحية لاسلوبه المهني الذي لازمه أخيراً . وقد وصف نفسه في تلك المقالة التي نشرها في « حولية مكتبة جامعة برنستون » بانه « صحفي » ووصف طريقة الصحفي في العمل ، وصفاً جديراً بالاقتباس ، قال :

« لقد كانت خطتي عادة — ولا بأس هنا من أن أهوي من علٍ — ان اجمع بعض الكتب لاراجعها ، او بعض القطع الاخبارية لتوضح بعض الموضوعات التي كانت تثير اهتمامي آنذاك . وبعد ذلك اجمع المقالات المبعثرة لاستعين بها في كتابة دراسات عامة عن هذه الموضوعات ، واخيراً اصدر كتاباً يحتوي على عدد من هذه المقالات ، بعد مراجعتها وتنسيقها » .

ويحمل هذا القول معه رنين الصواب ، وهو دون ريب ، يفسّر أمراً يجعل القارئ الجدي لكتب ولسن يحسّ بشيء من العسر ، ذلك انه في الحقيقة لم يكتب كتاباً نقدياً (او أيّ كتاب متكامل ، باستثناء « كنت افكر في ديزي » ، و « الى محطة فنلندة ») ، بل ألفّ بين مجموعات من مقالاته ودراساته في المجلات ، وأضفى عليها شيئاً من الوحدة بعنوان مبدأ ينتظمها . واذا بدت هذه الطريقة جذابة من حيث مصلحة الكاتب فانها قد قيدت خطى ولسن ، ودفعت بنقده الى سبل تجارية لا تتطلب اكثر من كتابة مقالات قصيرة ليست ذات عمق هائل وتركته في العقد السادس من عمره وكأنه لم يحقق من النجاح اكثر مما حققه كاتب اصدر كتاباً واحداً ، يمتاز بالوحدة والشمول . ولعل الشعور بالحاجة المفاجئة الى ترك أثر تذكره الأجيال التالية ، هو احد الاسباب التي قشعت غشاوة الوهم عن عيني ولسن فيما يتعلق بالنقد ، في الوقت الحاضر .

وهنالك ناحية اخرى من كتابة ولسن الابداعية ، تستحق البحث ، في معرض الحديث عن كتابته النقدية — الا وهي موهبته الحقيقية في كتابة المعارضات الساخرة . وهذه الناحية هي الصفحة الأخرى من عنايته بالترجمة

والتفسير في النقد ، وقد تكون تعويضاً عنها ، كما لو كان الاهتمام الزائد بالمادة وحدها يتطلب منه ان يجد مكاناً للاهتمام بالاسلوب وحده . وقد وفّق ولسن الى كتابة معارضات ناجحة منذ نظم قصيدته التي عارض بها اسلوب ادوين آرلنجتون روبنصون (١٩٢٣) ، حتى بلغ ذروته في قصيدة « عجّة أ. مكليش The Omelet of A. Macleish » (١٩٣٨) ، ثم بعض القطع الجيدة في « مقاطعة هيكت » . واقصى جهد طامح بذله ، هو معارضة اسلوب جويس في كتابه « يقظة فينيغان » ، وهو عمل جدير بالتقدير على الرغم من انه لم يوفق فيه تمام التوفيق سواء في صورته القديمة ، او في صورته المنقحة التي صدرت باسم « المقعدون الثلاثة » . فانهما تفتقر الى دقة جويس (فالاسماء الثلاثة : كارل فان دورن ، وهربرت غورمان ، وغورهام ب. منسون ، لا تمت الى الاصل بصلة ، ويبدو انه اختارها للمشابهة الصوتية فقط) ، كما تفتقر الى براعة جويس في تحريف الكلام ليصبح حمّال أوجه في المعاني .

ان لهذه المعارضات الساخرة ، اهمية عظيمة ، وذلك عندما ننظر اليها على ضوء عبارة ولسن التي وردت في « الفنانون أو المفكرون كثيراً » ، اذ قال : « ان الرغبة في هجاء الرومانتيكية ، كما هو الامر عند فلوبير ، تعني ميلاً قوياً نحوها » . واذا عممنا هذه العبارة ، قلنا : ان الرغبة في هجاء أيّ شيء ، تعني الميل القوي نحوه . وبما ان الموضوعات الثلاثة التي تشغل بال ولسن ، وتستدعي معارضته وسخريته ، هي غرور هوليوود وروحها التجارية ، والعبودية الفكرية المزرية في « الستالينية » ، والاسلوب الشعري ، فان كل من يتقبل نظرية ولسن ، يستطيع ان ينتهي الى نتائج طريفة . (ان الميل القوي نحو الشعر عند ولسن ، فضلاً عن رثائه له ، ملحظ يمكن ان يقيّده من شاء أن يدرس « جرح » ولسن .)

ويمكن ان تنجلي حيرة النقاد الذين عجزوا عن أن يعللوا لم خصص ولسن

هذه المساحة الكبيرة من كتابه « هزة التعرّف » لبعض الأعمال التافهة — مثل « خرافة من اجل النقاد » A Fable for Critics لجيمس رسل لوول ، و « ملاهي نادي الصدى » Diversions of the Echo Club لبيارد تيلور ، و « خرافة نقدية » لايمي لوول (٢٤٦ صفحة او نحو ربع الكتاب) — إذا علموا أن الهجّاء او الكاتب الساخر قد يستشعر شيئاً من الولاء لزملائه من مزاولي فن الهجاء والسخرية .

واخيراً ، لا يكون البحث عن ولسن وافياً اذا لم يتعرض لحالته النفسية الحزينة في الوقت الحاضر. لقد غدت لهجة ولسن رثائية حين يتحدث عن الشعر ، منذ ان كتب « قلعة اكسل » . وكذلك عندما يتحدث عن الماركسية ، على الاقل منذ كتب تلك المقالة القصيرة الحزينة التي دعاها « الماركسية والادب » ، والتي نشرها في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيراً » . وقد اتخذت كتاباته كلها هذه اللهجة منذ عهد قريب . وقد اخذ يكتب ذكريات طفولته وشبابه (وفيها بعض مشاهد « مقاطعة هيكت ») ، بلهجة مفعمة بالحنين الشديد الى امجاد بائدة . ومقالته التي كتبها في ذكرى ت.ك. وبل ، وهو احد زملائه في برنستون ، وقد مات سنة ١٩٣٩ ، مليئة بمثل هذه العبارة: « لقد رأينا عدداً من الاصدقاء الموهوبين يعجزون عن تحقيق بعض ما كنا نعقده عليهم من آمال » . اما مقالته التي نشرها في « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، فاكثرها رثاء لاصدقائه في برنستون الذين ماتوا او اخفقوا في حياتهم (١١) ، ولزملائه من الأدباء الذين ماتوا

(١١) مات سكوت فتزجرالد وجيمس جويس في شهرين متتاليين ، الأول في ديسمبر ١٩٤٠ والثاني في يناير ١٩٤١ ، وكان ولسن في ذلك الحين المحرر الأدبي لمجلة « الجمهورية الجديدة » New Republic . ومن الطريف ان نلاحظ ان فتزجرالد الذي كان زميلا لولسن في برنستون ، والذي دعاه في رسائله « ضميري الفكري » حظي بعد وفاته بسلسلة من المقالات الرثائية ، نشرت في اكثر من عددين من المجلة . بينما لم يحظ جويس باكثر من افتتاحية لا تزيد على ثلاث فقرات . (جعل ولسن رسائله الى فتزجرالد جزءاً من كتاب The Crack-up)

او اخفقوا ، وللكتابة نفسها التي رأى انها قد بلغت مرحلة جديدة من العقم . ومراجعاته في « النيويوركر » تطوي الحاضر دائماً وتحنّ الى الماضي : وخاصة العقد الثالث من هذا القرن ، حين ازدهرت مجلتا « فترة الانتقال » و « هذا الركن » This Quarter ، وحين كان سكوت فتزجرالد وجون بشوب ما يزالان على قيد الحياة ، وعندما كانت حركاتنا الادبية « لم تستنفد نفسها بعد » ، وحين كان الناس اكثر حرية « في عواطفهم وافكارهم وفي التعبير عن انفسهم » ، وحين كان ادموند ولسن كاتباً ناشئاً حديث التخرج من الجامعة ، ينتظره مستقبل زاهر . والحقيقة ان ولسن ابّن نفسه بطريقة مؤثرة حتى اصبح من المجازفة ان يعمد انسان آخر الى تأبينه من جديد . وهو يشعر انه جزء من شيء ضاع على الادب ولعله كذلك . وحتى الاطفال يبدو انهم قد ملوا رؤية منديل الجيب وهو يتحول الى فأر .

الفصل الثاني

ايفور ونترز والتقويم في النقد

لم يندرس تقويم الآثار الفنية في عصرنا ، ويرجع الفضل في بقاء هذه الظاهرة إلى الأعمال الجبارة التي حققها ايفور ونترز الشاعر وأستاذ اللغة الانجليزية بجامعة ليلاند ستانفورد Leland Stanford ومؤلف أربعة مجلدات بارزة في النقد الأدبي وهي :

البدائية والانحطاط	Primitivism and Decadence	(١٩٣٧)
لعنة مول	Maul's Curse	(١٩٣٨)
تشريح الهراء	The Anatomy of Nonsense	(١٩٤٣)
ادوين آرلنجتون روبنصون	Edwin Arlington Robinson	(١٩٤٦) (١)

وهو رجل جادّ ، مفيد — من بعض النواحي — أيضاً ، ومن المؤسف أن يصبح بين جيل من الكتاب أصغر منه سناً ، شخصية هزلية ، فلا يعرف إلا بأنه الرجل الذي يعتقد أن اليزابث داريوش هي أكبر شعرائنا الأحياء وأن إدث وارتون أديبة خير من هنري جيمس * . حقاً لقد صدر

---

(١) نشرت الكتب الثلاثة الأولى معدلة بعض التعديل في مجلد واحد سنة ١٩٤٧ ، ومعها مقالة بعنوان دفاع عن العقل In Defence of Reason وهي عن قصيدة «الجسر» The Bridge لهارت كرين H. Crane .

* إن نظرة المؤلف الى ونترز — كما يصورهذا الفصل — لا تختلف كثيراً من نظرة الجيل الذي يرى في ونترز ضحكة يسخر منه ، فقد صور شطحاته الكثيرة وشطط آرائه النقدية من مثل تقديمه اليزابث داريوش واديث وارتون ، وغير ذلك وأظهران جانب الفائدة في تطبيقاته النقدية قليل .

هذان القولان بل ما هو أكثر تطرفاً منهما عن ونترز. ولكنه المثل الأوحد القويّ لفن نقدي آخذ بالزوال — وهو طريقة جونسون في النقد — ومن ثم فهو يستحق دراسة دقيقة .

فهو ناقد متحمس لطريقة التقويم في النقد ويراها سرّ وجود التحليل النقدي وغايته الرفيعة . ولقد عدّ الخطوات التي تنتهي إلى التقويم في إسهاب ، ومنها جميعاً يتألف النقد الأدبي ، في رأيه . يقول : يتألف النقد :

(١) من مقررات المعرفة المستمدة من التاريخ والسير مما قد يكون ضرورياً لكي يساعد على فهم عقل الأديب وطريقته .

(٢) من تحليل نظرياته الأدبية لأننا بحاجة إلى أن نفهم ونزن ما يعمله .

(٣) من نقد عقلي لمحتوى القصيدة القابل لأن يصاغ نثراً محلولاً أو بعبارة أخرى ، الدافع الموجود في القصيدة .

(٤) من نقد عقليّ للمشاعر التي يكمن الدافع وراءها أي في تفصيلات الأسلوب كما تبدو في اللغة والتراكيب .

(٥) من الحكم النهائي وهو حكم فريد يمكن الكشف عن طبيعته العامة ولكن لا يمكن نقلها بدقة لأنها تشمل تلقّينا من الشاعر حكمه القاطع الفريد على مادته ثم حكمه على ذلك الحكم . ويجب أن نتنبه إلى أن غاية الخطوات الأربع الأولى هي تحديد المجال الذي سيتحقق فيه الحكم القاطع الفريد ، وتضييقه قدر المستطاع (٢)

---

(٢) لا بد من ان نذكر أن ونترز نفسه قلما يؤدي هذه الخطوات مكتفياً في اكثر الأحوال باعلان الحكم — او التقويم — عارضاً حيثياته سطحياً دون تقديم شهادة تسندها ، وفي اصطلاحات لا معنى لها من ناحية سمانتية ولذلك فانها لا تتيح المناقشة ، ولكن هذا العجز في تطبيق القاعدة يجب الا ينتقص من سداد هذه البنود التي أقرها .

ولنضع عبارة « أي عمل فني » في موضع قوله « قصيدة » ؛ فمن ثمّ نلحظ أنه بقدر ما يكون الفن نفسه تقويماً للتجربة — عند ونترز — يكون النقد حكماً مزدوجاً معقداً تعقيداً شديداً ، فهو ثانوي في تقويم التقويم الذي أجراه الشاعر على تجربته (أي موضوع القصيدة) وهو أساسي في تقويم تجربة الناقد (أي القصيدة نفسها) .

ويضع ونترز لهذه المهمة الدقيقة الصعبة مبادئ مقنعة حين ينص على أن الناقد يجب أن يبدي « تواضعاً وحذراً معقولين » في التقويم ؛ وحتى عندئذ « فمن العدالة أن نضيف بأن قلة من الناس هي التي تملك الموهبة والثقافة اللتين تتيحان لنا أخذ الأحكام مطمئنين ، ولا يُستثنى من ذلك الدارسون المحترفون في هذه الأمور » . ومهما يكن من أمر « فان لكل ناقد أدبي الحق في كثير من الأخطاء في الحكم » . وسواء أكان ونترز يبدي — في الواقع — أو لا يبدي «تواضعاً وحذراً معقولين» ، وسواء عليه أستنفدَ حصته من الأخطاء — كما يتهم هو نفسه بو — أم لم يستنفدها ، فهذه مسائل أخرى .

إن تقديرات ونترز المتعسفة باعثة على الدهشة في حال عدد من الأدباء يعجبونه إلى درجة العبادة . وأحد هؤلاء الكاتبة اديث وارتون فقد كتب يقول : إن السيدة وارتون في خير حالاتها هي — تقريباً — المثل الأكمل للتأثير في مجال القصة ، وهي مرتبة لا تبلغها جين أوستن وملفل وهوثورن وهنري جيمس وفيلدنج إلا بعد التغاضي عما لديهم من « محدودية الآفاق وقصور المعالجة » . ويعتقد إذ يعقد مقارنته المشهورة بينها وبين هنري جيمس أنها تستطيع أن تمنح أحكامها الخلقية دقة يعجز عنها جيمس نفسه وأن أسلوبها النثري في قصتيها « عصر البراءة » و « وادي الحكم » — على الأقل — أرفع من نثر جيمس على التحقيق ؛ ولا ريب في أن قصتها « عصر البراءة » بما أوتيته من رفعة في النثر وبأنها « تصحح نقصاً » في

مفهوم جيمس عن القصة . لتعدّ « أجمل زهرة فريدة في فن مدرسة جيمس » . وهذا لا يعني الحطّ من قدر قصتها الأخرى « وادي الحكم » فانه قد يقال فيها « إنها خير من أي قصة لجيمس — منفردة — » .

ولعلّ أعلى ثناء في قاموس ونترز إنما ادخره لشعر روبرت بردجز ، فشعره — في رأي ونترز — أرفع من شعر اليوت وهارت كرين ووليم كارلوس وليمز وماريان مور ومن أي شعر آخر معاصر ، بل لا يمكن أن يقارن به عزرا بوند ، وهو أرفع وأكثر أصالة من شعر جرارد مانلي هوبكنز من كل وجه . فضلاً عن أن بردجز « أكثر تمدناً » و « أعقل » من سائر معاصريه ، فهو لا يقارن بهم وإنما يقارن بمن يساوونه ؛ فقد كتب عدداً من القصائد يطيق أشد امتحان للمقارنة بأي مقطوعة من مقطوعات شيكسبير ، وهو « أكمل وآصل من كتب شعراً غير مقفّى منذ عهد ملتن » ، وقد كتب مقطوعتين في مناسبتين « لونسبتا إلى ملتن لما عابتاه » ؛ وكتب قصيدة غنائية ليست تنقص مثقال ذرة عن قصيدة دريدن التي كتبها في رثاء الصغيرة آن كلجرو Ode on the Death of Mistress Anne Killigrew .

ويقول ونترز : « يبدو لي — دون أدنى ريب — أن مسرحيتي بردجز عن نيرون هما أعظم مأساة كتبت منذ صدرت مسرحية آل شنشي * The Cenci واذا استثنينا آلام شمشون ** Samson Agonistes وهي قطعة مريعة ثائرة — وليست مسرحية وإن كانت تحمل روح المأساة — فمن المحتمل ان تكون هاتان المسرحيتان أرفع من أية مأساة انجليزية فيما عدا مآسي شيكسبير . ثم صنف ونترز شعر بردجز خدمة للكسالى من القراء على النحو التالي :

غنائيات قصيرة من الدرجة الأولى (١٠ قصائد)

---

* آل شنشي : مسرحية تراجيدية من تأليف شلي ، تتعلق بالمفجعات المتصلة بهذه العائلة الرومانية وبمأساة بياتريس شنشي ووالدها .

** قصيدة طويلة لملتن ، تصور آلام شمشون بعد أن أصيب بالعمى .

غنائيات قصيرة من الدرجة الثانية (١٢ قصيدة)
غنائيات طويلة ذات إيقاع بطيء ، من الدرجة الأولى (٣ قصائد)
غنائيات طويلة من الدرجة الثانية (قصيدة واحدة)

يضاف إلى هذه القائمة أفوغرامان * (Epigrams) جميلان وقصيدتان تعليميتان ذواتا طول لا بأس به «والأولى منها في الدرجة الأولى تقريباً» ثم المقطوعتان اللتان تقدمت الاشارة اليها مع القصيدة الغنائية .

ويعتقد ونترز « أن أقرب منافس لهذا الشاعر منذ عهد شللي ، هو ت. ستيرج مور T. S. Moore » ؛ فقد كتب مور شعراً « لم يلحق شأوه فيه إلا اثنان أو ثلاثة من الأحياء ، وقدراً من الشعر العظيم لم ينظم مثله شاعر حيّ » فهو أعظم بكثير من وليم بتلر ييتس W. B. Yeats دون أن تكون له موهبة ييتس في سكب المواجد الذاتية ؛ وقد راجع وصحح قصيدتين من أشد قصائد هوبكنز اضطراباً (٣) ؛ وهو إلى ذلك كله « فكر متألق جداً » فقد كتب — على الأقل — قصيدة يعد كل بيت فيها على حدة طُرفةً يتيمة ، وهو أقدر من أي أديب آخر معاصر على أن يعرّفنا بما يواجهنا من صعوبات أدبية .

وثالث ثلاثة يعجبون ونترز هي السيدة اليزابث داريوش « أرق شاعرة انجليزية منذ ت. ستيرج مور » وبما أنها ابنة روبرت بردجز فموقفها

---

* الافوغرام : قطعة قصيرة منظومة ، يضمنها ناظمها فكرة وكثيراً ما تكون ساخرة وقد تكون غزلا او تخليداً لميت ، وقد كان شعراء الرومان يكثرون من نظم الافوغرام . واصل الكلمة يدل على ان الافوغرام هو « النقش المنظوم » الذي يكتب على شواهد القبور .

(٣) يشير ونترز إلى مقال بعنوان « الاسلوب والخيال في الأدب » نشر بمجلة Criterion يوليه (تموز) ١٩٣٠ ، وفيه تناول مور فاتحة قصيدة هوبكنز « الصدى الرصاصي والصدى الذهبي » فأعاد كتابتها واحتفظ بسلامة التعبير وأسقط الحشو ؛ (وقد اورد المؤلف في الحاشية نص الفاتحة قبل التغيير وبعده ، ولكن شعر هوبكنز يستعصي على الترجمة ، لاعتماده على ايقاع خاص وترديد وإسهاب وحشو) .

قد يحمل على الظن بأن صفة « العظمة » التي أسبغها عليها ونترز يمكن انتقالها بالوراثة (ومما يستحق التسجيل هنا أني لم أسمع بها حتى لقيت اسمها في أول كتاب لونترز ولم أر اسمها يذكر في أي مكان آخر إلا حين يشار إلى آراء ونترز في النقد) . وقد كتب ونترز يقول « إنها واحدة من الشعراء القلائل الأحياء الذين يوصفون بالعظمة » وعندما قال في وصف إحدى قصائدها « إن التعبيرات لا يمكن أن تكون على حال أجمل مما هي في هذه القصيدة » ، ألحق بذلك مقطوعة لها بعنوان « صورة جمادات » * Still-Life ليقوّي رأيه . ولكن مهما يبلغ الرأي من تسامح نحو هذه المقطوعة فانه لن يصفها إلا بأنها مقطوعة من النثر المقفّى لطيفة بليدة فقيرة الخيال . (٤)

وفي سنة ١٩٤٦ اضاف ونترز — دون سابق إنذار قويّ — معبوداً رابعاً إلى « الثالوث » السابق حين كتب عن ادوين آرلنجتون روبنصون بطلب من القائمين على سلسلة « صانعو الاتجاهات الجديدة في الأدب الحديث » . وقد قال عن روبنصون إنه « شاعر عظيم رزين » قدّم لنا في « اليهودي المتجوّل» The Wandering Jew قصيدة من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لغتنا أيضاً . « وربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر الانسان » ، وعشر قصائد قصيرة أخرى لا يدانيها « إلا شعر أربعة أو خمسة من الشعراء الانجليز والأميركيين في المائة والخمسين سنة الماضية » وقصيدة بعنوان « لانسلوت » Lancelot وهي « واحدة من القصائد القليلة القصصية المؤثرة المكتوبة باللغة الانجليزية في خلال

---

* هذا الاصطلاح Still - Life يعني بعض الأشياء الصغيرة التي قد تدخل في نطاق التصوير بما لا يتمتع بصفة الحياة مثل الزهريات والكتب ، أو صورة تضم هذه الأشياء أو بعضها .

(٤) من أسوأ مظاهر التصلب العنيف في آراء ونترز انه يولد تصلباً معاكساً مشابهاً في العنف وربما لم تبلغ السيدة داريوش حد الرداءة التي بلغته لو أننا لم نتعرف اليها من خلال ما كتبه ونترز .

مائتي عام » وبعض قصائد متوسطة الطول اثنتان منها « تقفان في صف واحد مع أعظم القصائد الانجليزية التي من نوعها » ، واثنتان « عظيمتان » فحسب ، واثنتان أخريان « ناجحتان » وعدد غير هذه « يستحق التذكر » . وعلى العموم فان روبنصون « في مناسبات معينة شاعر من أبرز الشعراء في لغتنا » ؛ وأحسن شعره يقف في صف مع أعظم ما انتجه وردزوورث وتنيسون وبراوننج وهاردي وبردجز. وبين هؤلاء جميعاً « يبدو أن روبنصون يجد صحابه الأدنين ، في بعض اللحظات ، مثلما يجد منافسيه الأقربين حيث يقف ملتن ودريدن ، وهو في وقفته هذه ، لا يقف أبداً في الدرجة الدنيا » .

وإذا لم ينفع هذا التأكيد المغالي في بعث صيت جديد لشاعر مغمور أو متخلف فان ونترز على استعداد ليدعي أن صيته كان مؤثلاً ذائعاً من قبل، كما قال عن ادليد كرابسي « إنها ليست فحسب شاعرة خالدة » بل « كانت من أشهر الشعراء في عصرنا » * .

وأعلى درجة من الاطراء بلغها ونترز مسجلة في الملحق الخامس من كتابه « تشريح الهراء » ، حيث دوّن أسماء سبعة عشر شاعراً أميركياً ممن نالوا احترامه من أبناء جيله والجيل التالي له ، وعدّ لهم أروع ثماني وأربعين قصيدة (كتب أمام اثنتين منها « ربما ») . وقد حذف من القائمة اسمه واسم زوجه جانيت لويس (وصرّح في إحدى الحواشي أنه يحاول عامداً أن يتجنب الحديث عما كتبته وإن كان يعتقد أنها من أحسن شعراء جيلها كما أنها من أحسن القصصيين) . ومع ذلك فان نصف الأسماء التي كتبها إنما هي أسماء أصدقائه ومريديه وتلامذته ، وقد أسقط من بينها أسماء جميع الشعراء الذين اتفق على تقدمهم في عصرنا — تقريباً — ويبدو اختياره للقصائد رديئاً أو مبنياً على الهوى : وهذه الجريدة في مجموعها تعدّ من

---

* هذا مثل من ابرز الأمثلة على اغراق ونترز وركوبه رأسه في الحكم فان كرابسي (١٨٧٨ — ١٩١٤) ليس لها من الشعر إلا ديوان صغير نظمته في أواخر عمرها وطبع بعد وفاتها .

أغرب الوثائق في الكتابات النقدية المعاصرة (٥) .

ويستعمل ونترز مثل هذا التعسف في الحكم على الشعراء الذين يمقتهم وفي رأس القائمة منهم اليوت وييتس وعزرا بوند . أما اليوت فهو مؤلف « محض شعر مستمد من غيره » وهو يعمل كلّ ما يعمله بوند « بمهارة أقلّ » وهو « أدنى مرتبة من وليم كارلوس وليمز وآخرين » . ويختم ونترز حكمه على قصيدته « الخاوون » The Hollow Men بهذه العبارة المتسامحة : « وقلما تجد في الأدب الحديث محاولة مشجية كهذه ، تستمر بالقصيدة بيتاً إثر بيت في عناد لا يلين » . وأما بوند فانه « همجيّ حُلَّ عقاله في متحف » . وأما ييتس فشاعر « يجيش بعاطفية مخزنة ملودرامية » . ويقول عنه في موضع آخر ، دون أن يحاول لزوم رأي واحد فيه : إنه شاعر ذو مشاعر قد بردت حتى إنها لتبعث الحذر ؛ وهؤلاء الثلاثة — بطبيعة الحال — أدنى كثيراً في مرتبتهم من بردجز وستيرج مور وغيرهما من الذين يؤثرهم ونترز .

وعلى هذا الهوى والتعسف ، لم تسلم آراء ونترز من التقلب . وفي كتابه « تشريح الهراء » الذي نشرَ عام ١٩٤٣ يصف الشاعر ولاس ستيفنز بأنه صورة للموهبة الشعرية العظيمة حين تكون منحلة منحطة وأنه لم يكتب شيئاً من الدرجة الأولى منذ أن نشر ديوانه «الأرغن الصغير» Harmonium سنة ١٩٢٤ . أما في كتابه « البدائية والانحطاط » الذي نشر عام ١٩٣٧ أي بعد أن ظلّ ستيفنز أربعة عشر عاماً في الدرك الأسفل — كما يقول ونترز — فانه قال فيه « لعله أعظم شعراء جيله » . وفي سنة ١٩٣٩ كتب

---

(٥) إن هذا النوع من الاطراء الذي يمكن أن نسميه « صفق لي أصفق لك » يحدث أثره طرداً وعكساً فالناشر الان سوالو A. Swallow يصف ونترز بأنه « أعظم ناقد في نهضة النقد الحديثة » ويسميه لنكولن فتزل L. Fitzell أحد أترابه السبعة عشر « الشاعر والناقد الرهيف الذي يحب « الغرب » وبعض أهله وإن لم يكن من أبنائه » (أما كلمة « الغرب » فتعني الغرب الأميركي) .

ونترز مراجعة يقول فيها : « سيشهد عام ٢٠٠٠ كلاً من ستيفنز ووليمز وقد تأثلت مكانتها وعدّا أحسن شاعرين » في جيلها . ومن الممتع أن نقارن بين آراء ونترز الأدبية التي نشرها في مجلة « القافلة الأميركية الجديدة » New American Caravan عام ١٩٢٩ في مقال عنوانه « امتداد الروح الانسانية وتكاملها في الشعر وبخاصة في الشعر الفرنسي والأميركي منذ بو وبودلير » ، وبين آرائه المتأخرة التي نشرها خلال هذه الفترة (بعد ١٩٢٩) : في سنة ١٩٢٩ كان ألان تيت « يفتقر إلى مهارة » أرشيبولد مكليش وكانت قصص اليزابث مادوكس روبرتس أعلى من قصص هنري جيمس وكان فصل من كتاب : « في الخلق الأميركي » In the Amerian Grain للدكتور وليمز أعلى من أي نثر في عصرنا وأرفع من اكثر الشعر . أما الثالوث الذي كان يعجب ونترز بين الأميركيين الأحياء فيضم وليمز وكرين وتيت (على افتقاره إلى المهارة) وأما لورنس فهو الشاعر العظيم الوحيد بانجلترة منذ عهد هاردي . وفي سنة ١٩٤٣ أصبح تيت « بلا شك » من أكفأ ذوي المواهب في عصرنا ، وأخذ مكليش « يذوي مع الأيام » ، أما وليمز وكرين فوقعا ضحية « لدعوة وتمان الخاطئة » التي تنادي بالتعبير القومي ووحدة الوجود وما أشبه ، ثم سقط ذكر لورنس وحلّ محله بردجز ومور والسيدة داريوش . وأما قصص الآنسة روبرتس فلا ذكر لها أيضاً لأن ونترز قتلها منذ سنة ١٩٣٣ بتهمة « الصنعة » .

ويميل ونترز إلى إيراد حيثياته بأقصى تفصيل ، منتزعاً قصيدة واحدة أو بضعة أبيات منها من أجل الحكم والتقويم . فقد يتهم ولاس ستيفنز « بالانحطاط اللذّيّ » مثلاً ولكن قصيدته « صباح الأحد » Sunday Morning « ربما كانت أعظم قصيدة أميركية في القرن العشرين » وهي على التحقيق من أعظم القصائد التأملية في الانجليزية » . وقصيدتا تيت

« الخيال والظلّ » Shadow and Shade و « الصليب » The Cross « من أعظم القصائد الغنائية في عصرنا » . وقصيدة هريك Herrick « تجمّعي يا براعم الورود » « متفوقة بوضوح » على قصيدة مارفل « إلى خليلته الخفرة » . والأبيات التسعة من قصيدة Gerontion لاليوت وأولها « أنا الذي كنت قريباً إلى قلبك أقصيت عنه » هي الوحيدة في شعر اليوت التي يمكن أن توصف بأنها شعر عظيم . وليس لروبنصون جفرز R. Jeffers أبيات سائرة يحسن اقتباسها خلا ثلاثة ، وهي أبيات يعلوها الصدأ . وهناك قصيدة لبردجز يصفها بأنها استجمعت كل قوّتها في الفقرة المتوسطة (كذا) وأخرى لوليمز فيها ثمانية أبيات جيدة تحمل عبء القصيدة جميعاً ، ولروبنصون قصيدة فيها ست دورات Stanzas أضعف من سبعة أخرى ، وقصيدة أخرى تحوّلت إلى « مأساة كاملة » ببيتين جميلين فيها .

وللنقد التقويمي المقارن عند ونترز ما له عند اليوت من طاقة على اختراق حواجز الزمان وقطع المسافات الشاسعة بين النماذج المتباينة بحثاً عن التشابه في سبيل المقارنة . ومن الأمثلة النموذجية على ذلك قول ونترز « إن تفضيلي لبوب وبليك أمرٌ لا يتزعزع » * . ووقفة ونترز هي وقفة العقل الذي يومض لامحاً الشعر الانجليزي كله مفتشاً عن مقارنة وهو قادر تمام القدرة على أن يفسر بيرون في عبارة واحدة بمقارنته ببعض خصائص بن جونسون وكامبيون وغوج وتربرفيل ولورنس وبو ، كما هو قادر في عبارة أخرى على أن يوضح الفرق بين هارت كرين ووليم كارلوس وليمز مستعملاً مصطلح البلاغة البتراركية بنت القرن السادس عشر والشعر المتافيزيقي ابن القرن السابع عشر ومقطعات شيكسبير ودُنْ وشعر فلك غرفيل وفوكس وغوج وغاسقوينه وتربرفيل ودانيل ودريتون .

---

* إنما عده مثلا نموذجياً لهذا الجمع الغريب بين شاعرين متباعدين في الطريقة وهما بوب وبليك .

وفي حمأة هذه المقارنات والفتاوى والتقديرات والمقامات المصطنعة يتشبث ونترز بمبدأ لا يحيد عنه هو « المبدأ الخلقي » ، كتب يقول : « إن الفن أخلاقي ولا بد من أن يكون النقد مثله ضرورة » أما ماذا يعني بقوله « أخلاقي » على وجه الدقة فأمر بعيد التعقيد والتناقض ، وسنعرض له بالشرح المسهب من بعد . ولكن يكفي أن نورد هنا قطعة حسنة الدلالة ، وردت في كتابه « تشريح الهراء » لتوضح — على الأقل — بعض المعنى لكيفية ما يعده هو تقويماً أخلاقياً في الفن . يقول :

« أرى أن العملية الفنية عملية تقويم أخلاقي للتجربة الانسانية بواسطة تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدقّ من سواه . فالشاعر يجرب أن يفهم تجربته بمصطلحات عقلية ليعبر عن فهمه ويعبر — في الوقت نفسه — بطريق المشاعر التي نسبغها على الألفاظ ، عن نوع الشعور ومقداره ، أعني الشعور الذي يجب أن يثيره ذلك الفهم إثارة صحيحة . وتختلف النتيجة الفنية عن أي تجربة فجة فيما تتمتع به من إرهاف في الحكم : وهذا الفرق كبير المقدار في الفن الجيد ، ولكنه فرق في المقدار لا في النوع » .

ومن هذا الرأي عن الطبيعة الأخلاقية للفن والنقد يفهم ضمناً أن الناقد مفروض عليه أن « يصحح » الرأي التقليدي ما دام يعتقد أنه خطأ . ولا ريب في أن هذا العبء الخلقي المضني هو المسئول عن تطرف كثير من تقويمات ونترز ، فان محاولته في كتابه « لعنة مول » أن يضع جونز فري في مرتبة أعلى من إمرسون في كل شيء * — وهي

---

* الرأي التقليدي أن امرسون مفضل على جونز فري فحاول ونترز أن « يصحح » هذا الرأي ، بتقديم الثاني على الأول وربما أعجبه أن فري (١٨١٣ — ١٨٨٠) كان ينحو في شعره وتآليفه منحى دينياً صوفياً . وفري هذا قد ساعده امرسون على الظهور ثم اتهم في قواه العقلية وأدخل المارستان المخصص للمجانين .

محاولة باءت بالاخفاق عندما طبع اثنتين وعشرين قصيدة وألحقها بالكتاب — ليست إلا جزءاً صغيراً من تلك الخطة الواسعة التي حددها ونترز في مقدمة كتابه بتواضع لم يعهد منه ، فقد كتب يقول : « إن منتهى أملي أن أقيم قاعدة نقدية أعيد على أساسها النظر في تاريخ الأدب الأميركي جملة ، وهو مشروع يتطلب سنوات كثيرة من الجهد » . وفي موضع آخر أشار ونترز إلى أن تشرشل وغاسقوينه وجونسون « أساتذة عظاء أغفلهم التاريخ » . وظلّ عدة سنوات يقود حملة ليؤكد لكل من غاسقوينه وبرنابه غوج وتربرفيل مكانتهم « الصحيحة » في الأدب ، وكل هذا قد يشير إلى أنه بعد انتهائه من الأدب الأميركي كان يرنو إلى إعادة النظر أيضاً في الأدب الانجليزي أو في ادب العالم .

وعلى قدر هذا المشروع الضخم الذي بدأت تظهر معالمه والذي يرمي إلى تصحيح الرأي السائد ، فصّلت كل كتابات ونترز في النقد . فقد بيّن أن « البدائية والانحطاط » دراسة للقيم الأخلاقية في الأشكال الأدبية ، وأنه يتحدث فيه عن الأدباء ليوضح الأشكال فحسب . أما « لعنة مول » فانه صلة للكتاب السابق ، إذ أنه دراسة للقيمة الخلقية عند الأدباء أنفسهم ؛ وأما « تشريح الهراء » فهو دراسة لأربع نزعات يعتقد ونترز « أنها أبعد النزعات أثراً في الانتاج الأدبي في عصرنا ، وأصحابها أبعد العقول أثراً كذلك » (لا حاجة إلى القول بأن هذا الحكم يكسب كلاً من جون كرو رانسوم وولاس ستيفنز — على الأقل — إن لم نقل اليوت وهنري آدمز ، شهرة مهزوزة). وثمة مراجعة صدرت بمجلة جبال روكي Rocky Mountain Review (عدد الخريف ١٩٤٤) كتبها ألان سوالّو وهو أحد المعجبين بونترز وزاد فيها إلى هذه القائمة ما يعتبره عملاً رابعاً ضخماً ، وهو مقالة طويلة لونترز بعنوان « الغنائية الانجليزية في القرن السادس عشر » نشرت بمجلة « شعر » في العدد الخاص بفبراير ومارس ١٩٣٩ ، ويقول سوالّو : إنه يقدم هذه المقالة

لأنها أحسن ما كتبه ونترز في جانب البناء لا الهدم ، « فهي دراسة لتاريخ ما يعده أحكم موروث تليد في الطريقة والفكرة » . ومنذ ذلك الحين زاد ونترز مقالة تشبهها في البناء — فيما يبدو — وهي دراسة للشاعر روبنصون .

وما من شك في أن ونترز دءوب صبور بعيد النظر ، يدل على ذلك — حسبما يقول — أنه صرف سبعة عشر عاماً يعمل في المقالات الخمس الطويلة التي يتكون منها كتابه « البدائية والانحطاط » ، مثابراً على مراجعتها ، مضيفاً إليها أكثر ما يكتبه في المجلات ، متحدثاً عنها إلى كل من يلقاه ، وأحياناً مغيراً نظرته نحو الشعر الحديث ، ماضياً في طريقه دون كلل . وعلى ظهر الورقة التي خط على وجهها عنوان كتابه « لعنة مول » ، كتب أنه بسبيل إصدار مجلدين في النقد الأدبي — هما في دور الاعداد — الأول : دراسات عن المؤرخين والنقاد الأميركيين ، والثاني : مجمل مختصر لتاريخ بلاغة القصيدة القصيرة في الانجليزية . ولعل « تشريح الهراء » نغبة من الكتاب الأول ، أما ماذا تمّ بالباقي منه وبالكتاب الثاني كله — في السنوات التي تلت عام ١٩٣٧ — فشيء لا يعرفه الا ونترز نفسه . ومما يلفت الانتباه أن « تشريح الهراء » نفسه نشر بعد خمس سنوات على يد الناشر الأول نفسه دون أن يحمل إعلاناً عن كتب تحت الطبع . فاذا كان ونترز قد تخلّى عن مشروعيه هذين ، فما ذلك إلا لأن أجزاء من « سلاحه الأدبي » بحاجة ماسة إلى شحذ وتثقيف في هذه الآونة .

٢

ولعل كتاب « لعنة مول » أحسن كتب ونترز للدراسة التفصيلية عن تطبيق الطريقة التقويمية ، لأنه الكتاب الوحيد الذي يعنى — من بين كتبه — بالأدباء، بينا الأول منها يعنى بالأشكال والثالث بالأفكار والرابع بشاعر واحد . ولعله أيضاً أشد كتبه حيوية وأكثرها قيمة وإن لم يكن أوفرها لمّاحيّة . أما كلمة « لعنة » التي أضيفت إلى عنوانه فهي مستمدة من

نبوءة وردت في قصة لهوثورن عنوانها « البيت ذو القباب السبع » The House of the Seven Gabels ؛ وتروى القصة أن الكولونيل بنشيون Pyncheon ظلم أحد الناس فتنبأ له المظلوم * بأن « الله سيعطيه دماً يشربه » . ويعتقد ونترز أن الأدباء العظماء في القرن الماضي ابتداءً من كوبر حتى جيمس كانوا يقاسون هذه اللعنة المجازية وبعبارة أدق : بما أنهم جذّوا ما بينهم وبين الموروث الأدبي الصحيح من أسباب فانهم استقبلوا أثر الرومانتيكية الأوروبية بشغف ، وبذلك كانوا يشربون دماً ... هو دمهم . وقيام وحدة الكتاب على هذه الفكرة شيءٌ مصطنع إلى حد ما لأن كل كاتب فهو — من ناحية — يشرب من دمه حتى أشد المتعلقين بالكلاسيكية ؛ ومن ناحية أخرى ، فان كتابنا العظماء في القرن التاسع عشر وهم الذين انتجوا أدباً عظيماً أصيلاً يمتد من « الحرف القرمزي » The Scarlet Letter وينتظم موبي ديك Moby-Dick وينتهي إلى « السفراء » ** The Ambassadors لا يمكن أن يكونوا ملعونين أبداً إلا إن كان ونترز يريد منهم أن يقدموا أعظم مما قدّموه أو يثبت أن ذلك كان في مقدورهم .

(وأقول استطراداً إن هذه هي العثرة التي تحطمت عندها آراء فان ويك بروكس الأولى ، كما تحطم عندها كثير من النقد المتصل بالاجتماع لدى نقاد آخرين ، أعني أنه لابد لك — قبل أن تظهر أن جيمس أو توين

---

* المظلوم هو مول — الساحر — نفسه إذ سلبه بنشيون الجد ثروته .

** تستحق هذه القصص توضيحاً موجزاً . أما « الحرف القرمزي » فانها قصة رومانسية من تأليف هوثورن وتتلخص في ان استاذاً انجليزياً كبيرالسن يرسل زوجه الشابة هستر لكي تنشىء لها بيتاً في بوسطن ، وحين يلحق بها بعد سنتين يجدها وفي حضنها طفلها غير الشرعي واسمه بيرل . وترفض ان تخبر عن صاحبها فيحكم عليها بتعليق شارة الزنا (حرف « ز » بلون قرمزي) ثم يخفي الزوج هويته ويتسمى باسم مستعار متنكراً في زي طبيب بحثاً عن عشيق زوجه . أما هي فتأخذ في العطف على البؤساء حتى تنال عطف جيرانها واحترامهم بالتدريج ، ويكتشف الزوج المتنكر أن والد الطفل قسيس شاب جهل عليه سيما الصلاح وهو مثقل بخطيئته يصرخ في السر طالباً الغفران ، وكبرياؤه تمنعه من البوح باثمه . ثم يلتاث الزوج لما لاقاه من عناء في البحث ، فتطلب المرأة الى صاحبها أن يفر معها الى =

أو هوثورن أو ملفل كانوا جميعاً ضحايا لبيئة معادية لهم — لابد لك من أن تثبت أنهم كانوا قادرين على انتاج خير مما انتجوا أي أن تتطلب كتاباً خيراً من موبي ديك أو هكلبري فن * Huckleberry Finn . حقاً إنهم لو عاشوا في بيئة اجتماعية متعاطفة معهم لأنشأوا أدباً مختلفاً عما انتجوه وربما كانت الكتب التي يكتبها جيمس بخاصة موجهة إلى جمهور أكبر ولكن هذا كله من شأن النقد البيئيّ وحده .)

اعتبر كتاب ونترز — إذن — سلسلة من المقالات النقدية فحسب ، عن أدباء أميركيين عاشوا في القرن التاسع عشر . أو اعتبره كما وصفه هو بعنوان إضافي « سبع دراسات في تاريخ المعاداة للنورانية بأميركة » وهذه المقالات السبع تتحدث عن هوثورن وكوبر وملفل وبو وامرسون وجونز فري واملي ديكنسون وهنري جيمس . وطريقة ونترز في كل فصل — على وجه التقريب — أن يتحدث عن عقلية الأديب ويحلل أمثلة من نتاجه قارناً كل ذلك بتقويم تفصيلي واقتباسات غزيرة وأخيراً ملخصاً قيم كتبه وأفكاره .

= أوروبة فيرفشس ويعترف على الملأ بما فعله ثم يموت بين يديها وقد حطمه شعوره بالخطيئة، أما هي فتعيش لابنها ولعمل الخير .

وقصة «موبي ديك» لملفل ، قصة رمزية ميدانها البحر ، وموبي ديك فيها هو اسم الحوت وقبطانها آهاب شغوف بصيد الحيتان وهو يرمز للارادة التي تقاوم القدر وتتحدى العواصف والبروق ، وفي النهاية يظهر موبي ديك ، ويغرق السفينة .

وأما «السفراء» فانها من تأليف هنري جيمس وهي تصور ناشراً أميركياً ذكياً أرسلته خطيبته الأرملة ليحضر ابنها تشاد من باريس وحين يصل الى هذه المدينة يعرف أن تشاد يفضل البقاء في العالم القديم لأن له خليلة هنالك ، ثم يتخلى الناشر عن مهمته ويتعلق باحدى المغتربات فترسل الأرملة « سفراء » لاقناع ابنها بالعودة ولكنهم يخفقون في مهمتهم ولا يستطيعون أن يفهموا لم تغيرت طباع تشاد ، أما الناشر فان ضميره يستيقظ وينهي علاقته بصاحبته الجديدة ويعود الى وطنه .

* قصة من تأليف مارك توين تجري الاحداث فيها على لسان هك Huck ويحكي فيها حكاية مغامراته، كيف حاول الوصي ان ينتزع ثروته وكيف غامر باجتياز النهر ورافق احد العبيد وبعض الافاقين وعمل بهلواناً ... الخ .

أما هوثورن فهو في الأصل صورة للاخفاق ، رجلٌ أخرج للناسْ قصة « الحرف القرمزي » وهي من أعلى الصور في النثر الأنجليزي ، ثم انغمس في رومانتيكية جوفاء . وأما كوبر فهو رجل كان ينطوي على مثال اجتماعي عظيم ثم نخره صدأ العاطفة الرومانتيكية. وليس له أمل في البقاء إلا عن طريق قطع ننتزع من إنتاجه الكليّ . ويتميز ملفل – بين هؤلاء – بأنه « أعظم رجل في عصره وقومه » واجه ثمار لعنة مول متقمصاً شخصية آهاب* فتفهمها وتغلب عليها . أما بو فانه رجل ممتاز بثباته في النقد وفي الخلْق الفني ولكنه ذو تفاهة متفردة فيهما معاً . ويقف إمرسون متخلفاً كثيراً عن جونز فري (الذي كان ذا ذكاء خُلقي) وهو مصدر كثير منْ الاضطراب في أدبنا (٦) . وأما إملي ديكنسون فانها « عبقرية شعرية من الطراز الأول » و « واحدة من أعظم الشعراء الغنائيين في عصرنا » . ومع ذلك فانها مغلوبة بقلة الذوق والجفاء . وأما هنري جيمس فرمز إخفاق مريع . وكانت غاياته ومقدرته العارضة رحيبة واسعة فخلقت منه ظاهرة تستثير اهتماماً لا يَبلغُ شأوه . وتبدو هذه الأحكام – لي على الأقل – (وقد قدّمت ملخصة دون جور مع العلم بأن الأحكام الحاسمة في مقالات ونترز المسهبة الغامضة لا يمكن استخلاصها في جملة) صحيحة دقيقة جميلة في حالي ملفل وبو . جائرة في حق أمرسون وجيمس . متسامحة في حق كوبر . موضعَ أخذٍ وردّ في حال هوثورن والآنسة ديكنسون .

وفي « لعنة مول » أشياء جيدة تعد نقداً قيماً . مثال ذلك تلك « العملية الجراحية » التي أجريت لبو ، فانها تأخرت كثيراً عن موعدها وكان

* هو اسم البطل في قصة « موبي ديك » : راجع التعليق في هامش الصفحة السابقة .

(٦) عندما اصدر ونترز كتاب « ادوين آرلنجتون روبنصون » (١٩٤٦) أصبح امرسون هو العدو الأكبر واضحى كل ما هو رديء عند روبنصون يعزى الى تأثير امرسون .

من حقها أن تكتب الانهزام المريع على الناقدين الذين يتخذون من بو معبوداً لهم ، وبينهم ادموند ولسن وفان ويك بروكس . لقد أظهر ونترز فيها جهل بو الناقد ودعواه العلم وكشف عن العاطفية المبتذلة في فكره ، وسجل الصدمة المعقولة التي يلقاها من يطالع الطبيعة الآلية الفاسدة لآرائه في الشعر والتي تحيل الشعر إلى « التفاهة والبهلوانية » وتشمل جماليات الذين يعادون النورانية ؛ وفضح تفاهة نظرياته في الأوزان وجساوة أذنه وعدّ مواطن شططه الغريب في تقويم الأدباء ، وأخيراً هدم أركان قصائده وأقاصيصه بالنصّ على صغار أسلوبه بخاصة . وهذه العملية في مجموعها « جزارة » لازمة ، وليس يقلل منها وزناً أنها وليدة أسباب ظالمة ، وأن كل صفحة عند ونترز لتوحي بأنه يعترض على بو لأن بو يقاوم كل فن ونقد يخضع للتقويم الأخلاقي (بل إذا عرف القارئ أن بين ونترز وبو شبهاً قريباً من حيث أن كلاً منهما يقدّر تقديرات جامحة مغربة ، وأن نظريّاتهما في الأوزان متشابهة في التفاهة ، وإذا تذكر هذا القارئ المثل القائل : « رمتني بدائها وانسلّت » فليس هذا كله مما يفسد عملاً نقدياً ركيناً) .

وإذا استراح ونترز قليلاً من مسئوليات التقويم الأخلاقي وجدنا فيه دارساً مدهشاً رحيب الخيال سديد الأحكام . وفي كتابه دراسات نقدية عديدة ذات أثر أخاذ ، وبخاصة ذلك التحليل المسهب للرمزية الباطنية في منظر من مناظر « الحرف القرمزي » حيث تقف هستر وابنها بيرل منتظرين في مبنى الحاكم بلنجهام Bellingham ويريان نفسيهما في المرآة مشوّهين . وكثيراً ما يورد تحليلات في الأوزان قوية ، ومن الأمثلة الجيدة على ذلك تحليله في كتاب « لعنة مول » ثلاث قصائد لاملي ديكنسون ، هذا على الرغم من أن نظرياته في الاوزان موطن شك ، وبخاصة نظريته في القاعدة الوزنية للشعر الحرّ (وسنعرض لها فيما بعد) . وكتابه أيضاً مفيد

لما فيه من تحليل حادّ لمظاهر متنوعة من التاريخ الحضاري الأميركي وأحسن مثال لذلك حديثه عن « التناقض الظاهري البيورتانيّ » وهو : الايمان بالجبرية في الفكرة ، والعمل على أساس حرية الارادة ؛ ويبدو أن ونترز مدين بالتفصيلات في هذه الفكرة لهنري بغفورد باركس ويعترف ونترز بأنه مدين لباركس ديناً كبيراً في كثير من مظاهر الفكر الأميركي ، غير أن تطبيقه لتلك الفكرة على ذلك الاتجاه الرمزي عند كتّاب ولاية نيوانجلند ، من كتن ماذر حتى هنري آدمس ، ليعد عملاً أصيلاً .

وكما أن دراسته لبو أكثر ما في كتابه إقناعاً فان مجاوزته الحدّ في تقدير فنيمور كوبر أقلها إقناعاً ، ذلك لأن ونترز يحاول أن يجعل من كوبر أديباً واقعياً ، فيدافع عن الصحة المصطنعة في تلك الأعمال الباهرة التي تضمنتها قصصه « حكايات الجورب الجلدي » * Leatherstocking Tales بينا الأصوب إن شئنا الجدّ في تحليل كوبر ودراسته أن نعتبره كاتباً رمزياً (وذلك هو ما ارتآه د. هـ. لورنس وجون ماسي) . ويقتبس ونترز منظراً يكاد يكون كاملاً من قصة « صائد الغزلان » The Deerslayer فقرة إثر فقرة ، من نثر كوبر المتثاقل المترجرج المتعسّر ، شافعاً ذلك كله بمثل قوله « لعلّه عمل لا يقل عظمة في طوله عما يجده الانسان في سائر القصص الأميركي ، ما عدا ملفل » . أو قوله « وفجأة ينتحل النثر صفة العمومية والعظمة لكي يهيّئ المرء لتلقي الصفة المتافيزيقية للأثر الذي يتلوه بعد قليل » . أما أعلى إطراء فيضفيه ونترز على قصة لكوبر عنوانها « ساحرة

* كتب كوبر (١٧٨٩–١٨٥١) سلسلة من خمس قصص تصور حياة « الحد الأميركي » The Frontier وتسمى باسم البطل لأنه كان يلبس جوربين طويلين من جلد الغزال ومنها الرواد The Pioneers والسهوب The Prairie وصائد الغزلان ، وتحكي هذه القصص مغامرات البطل – ابن الغاب الذي يكره القيود ويحب الغابات ويفهم طبيعتها وهو كريم لأعدائه وأصدقائه على السواء. أما قصة ساحرة الماء فتصور الحياة الأميركية على ظهر السفن واسم القصة مأخوذ من اسم السفينة.

الماء » The Water - Witch حين يقدّمها باعتدال قائلاً : « لهي بالتأكيد من ألمع القطع إن لم تكن من أعمقها في النثر الأميركيّ » . ويبدو أننا لا نبعد عن الحقيقة حين نرى السرّ الحقيقي لهذا الاطراء متصلاً بالأفكار السياسية الارستقراطية اللاديموقراطية التي كان كوبر يعتنقها . وبأختها « الرفعة البلاغية » . ويخصص ونترز أول جزء من مقالته للثناء على « الخلقية العامة » عند كوبر مسهباً مدافعاً عنها ، ويختم تقديره بما يجب أن يعتبر أشدّ الصيحات المحزنة الداعية للتكتل انتصاراً للرجعية حين يقول « إنه ينطوي على مثل اجتماعي أعلى كان في زمانه قد أدركه التعفن والفساد ، حتى إنّ وقوفه دونه كلّفه سمعته ، ولعل ذلك المثل الأعلى لم يعش بعده ملتى عشرين عاماً » .

ولعل أحفل تقويمات ونترز بالاساءة ، في كتابه ، مروره دون مبالاة على الشخصيات الكبيرة ؛ فهو يرى في ثورو وألكوت شخصين قلبي الأذى غريبي الأطوار من مدرسة امرسون ، ملمحاً إلى « السجية الرعوية عند ثورو » و « البلاهة الحادثة في ألكوت » . ويعتقد أن هنري جيمس كان ملتاثاً مثله مثل شخصيات قصصه . إن كان لكلمة « لوثة » التي يكثر من استعمالها من معنى . وعلى أية حال ، فكلّ فصل في كتاب « لعنة مول » يحوي نصيباً مقدوراً من الآراء التقويمية السطحية التي يقذف بها ونترز حول الأعمال الأدبية أو حول بعض أجزائها بل عن أسطر منها أحياناً ؛ وكلها آراء ذاتية ، وقليل منها مؤيد بالبرهان . ولنتناول بضعة أمثلة كيفما اتفق : يستبعد كلّ ما كتبه هوثورن ما عدا « الحرف القرمزي » لأنه في زعمه « يدل على إخفاق » أو هو « تافه القيمة » ، ويختار الفصل السابع من « صائد الغزلان » لأنه «خير قطعة مفردة في النثر كتبها كوبر» ، ويختار الفصل الأول والأخير من قصة « السهوب » The Prairie لأنهما « يتاوانه في حسن » النثر . ويعد « بنيتوتشيرينو » Benito Coreno

«والجزائر المسحورة» Encantadas و «بلي بَدّ» Billy Bud * خير ما كتبه ملفل باستثناء موبي ديك . ويعد خير الأبيات التي يستحسنها من شعر بو . لأن « نسجها لا بأس به » ومجموعها أقل بقليل من مائة بيت . موزعة في خمس قصائد . ويطبع القصائد الثلاث من شعر إملي ديكنسون وهي التي تجمع بين « أعظم قدرة وأجمل أداء » . ويشير إلى أن هناك رجلاً يسمى فردريك جودارد تكرمان ** F.G.Tuckerman . « مُشْبِهٌ لهوثورن في رومانسياته المتأخرة إلا أنه يكتب أحسن من هوثورن » ؛ وأن قصائد جونز فري « وهو كاتب مؤثر » ممتازة « في حدودها » مثل قصائد ترايرن Traherne وهربرت أوبليك .

ويستحق ونترز ثناءً على الطريقة التي درس بها هرمان ملفل ؛ إذ هو الوحيد من بين النقاد المعاصرين : باستثناء ف. أ. ماثيسون الذي أعطاه — أخيراً — ما يستحقه من حيث هو أعظم كاتب أميركي . وواحد من أرفع القصصيين في العالم . إن ونترز ضعيف أو محدود جداً — على الأقل — في تفسير المعاني العميقة في موبي ديك غير أن تحليلاته الرمزية المسهبة لبعض القطع بالغة القيمة . فمثلاً يبدو أنه غير واعٍ لصور الشذوذ الجنسي التي تجري خلال ما يكتبه ملفل وبخاصة تلك التي تجمعت

---

* الأولى قصة تاجر إسباني اسمه بنيتوتشيرينو يحكي كيف أبحر من بونس ايرس ومعه خمسون بحاراً وخمسمائة زنجي ثم هبت عليه عاصفة عند كيب هورن فغرق كثير من بحارته وأهلك المرض اكثر من بقي منهم ومن الزنوج ، يحكيها لقبطان أميركي اسمه ديلانو ، وتنتهي القصة بتمرد الزنوج واستيلاء ديلانو عليهم ودخول التاجر الاسباني أحد الأديرة .

والثانية قطع وصفية ، أما الثالثة فانها تصور بلي بد الانموذج للبحار الجميل ولجماله وبراءته كرهه ضابط ذميم يدعى كلاغارت دون أن يدرك بلي لسذاجته سر ذلك المقت ويفتعل كلاغارت قصة تمرد ينسب تدبيرها الى بلي ويتهمه بذلك عند القبطان فيثور بلي ويضرب خصمه ضربة قاضية وعندئذ يضطر القبطان الى ان يحكم عليه بالموت شنقاً مع عطفه عليه ، لبراءته من التهمة الأولى .

** تكرمان (١٨١٣ — ١٨٧١) ولد في بوسطن ورحل الى نيويورك وكتب في النقد والمقالة والتراجم كما أنشأ قصصاً رومانسية عن الاسفار والرحلات .

في قصته الأثيرة « بلي بد » (وهذا قصور غريب حقاً حين نعلم أن ونترز من النقاد القلائل الذين لم يخجلوا من التعليق على الشذوذ الجنسي فيما كتبوه بل إنه لحظ في قصيدة من قصائد روبنصون موضوعاً يحتمل أن تكون له صلة بالشذوذ الجنسي) . ومع هذا فان دراسة ونترز لملفل قطعة فذة وكفاها أنه ضمنها اقتباسة كاملة تدل على جودة اختيار . بل ربما كان ونترز في هذه الدراسة ، مثله عندما درس بو ، يعطي الأديب ما يستحقه من تقدير صائب لأسباب خاطئة وربما كان سرّ اهتمامه بما يثني عليه من كتب ملفل أنه وجد فيها « الأخلاقية » التي يبحث عنها في الأدب . وهب ذلك صحيحاً ، فانه شيء لا ينقص من قدر تلك الدراسة .

وهناك نقاط إضافية عن « لعنة مول » تستحق أن تذكر : **أولاً** : مسألة « معاداة النورانية » : سرّ العنوان الاضافي للكتاب ، وهي تهمة يكثر من تكرارها ، إكثاره من ذكر « الرومانتيكية » : وبين المصطلحين وشيجة نسب . ويعني ونترز بمعاداة النورانية نوعاً من الانفعال الكاذب يزيد فيه قدر الشعور الناتج عن مقدار الدافع المحرّك له . وهذا هو ما كان يعنيه الاغريق بكلمة « هستيريا » ويرونها مرضاً نسوياً مركزه الرحم . وعلى أساس هذا المفهوم يرى ونترز الأدباء السبعة المذكورين مصابين بمعاداة النورانية — على وجه ما — بل يرى أن هذا المرض هو اكبر الظواهر فيما يسميه « الفترة الرومانتيكية » الممتدة من ١٧٥٠ حتى اليوم . ولا حاجة إلى القول بأن هذا المصطلح « معاداة النورانية » في كتاب « لعنة مول » كالغربال لا يمسك ماءً ، شأنه في ذلك شأن المصطلح الآخر « شرب الدم » ؛ ولا شك في أن موقف رجل يتهم قرنين من تاريخ الأدب برمّته مستثنياً بردجز وستيرج مور لأنهما ، فيما يرى ، ولدا خطأ في ذلك العصر — إن مثل هذا الموقف ، في أحسن أحواله ، قلق هش خرع لا يطمأن إليه . **ثانياً** : لابد من أن ننبه إلى أن معالجة هنري جيمس في الكتاب

– إذا صرفنا النظر عن التقويم المتناقض المشوّه الذي يورده ونترز . إذ يراه حيناً رمز إخفاق مريع ويراه حيناً آخر أعظم قاصّ في الانجليزية بعد ملفل – لهي من أشد الكتابات النقدية قصوراً في عصرنا .

٣

لم يصبح التقويم الجمالي المنظّم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد . في تاريخ الأدب ، إلا بعد عصر النهضة ، وظلّ منذ عهدئذ حتى القرن الحاضر هو المنهج السائد . أما النقاد الاغريق والرومان : فكانوا يهتمون في الدرجة الأولى بالبويطيقا ، وبتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن والتأثير الفني . وأما نقاد القرون الوسطى فقد وقفوا همّهم على التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة وبخاصة في انجلترة على إيجاد التبرير الخلقيّ للأدب الخياليّ . ولما حلّ العصر اليعقوبي بانجلترة * أخذ النقد ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون مثلما كانت الحال في أوروبة بعد النهضة وفي أميركة حوالي عهد الثورة بعد فترة من الاحجام الطبيعي .

وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بانجلترة ، ازدهر النقد التقويميّ ، وبلغ فيه أمثال توماس رايمر وجون دنس وصمويل جونسون ذروة التقريرات التعسفية التي يتضاءل أمامها ونترز . أما رايمر الذي وصفه ماكولي وفي وصفه شيء من العدل « بأنه أردأ ناقد عاش على ظهر الأرض » فانه قد تأدّى إلينا في صورة أضحوكة ، واسمه مرادف للغباء العميق في النقد ، غير أنه في عصره كان بعيد الأثر . فقد أثر في القراء حين استبعد شوسر قائلاً « إن لغتنا عندئذ لم تكن قادرة على إبراز شخصية بطولية » وتأثروا هم حين أعاد كتابة مسرحيات بيمونت وفلتشر حسب فكرته عن الصحة الكلاسيكية وحين مزق مسرحية « عطيل » نصفين لأنها

* العصر اليعقوبي هو الفترة التي يشغلها حكم جيمس الأول ١٦٠٣–١٦٢٥ .

نسيج من الهراء أو لأنها « مسرحية مضحكة دموية دونما تمليح أو نكهة » كتبها رجل كان يظن أن امرأة فينيسية عزيقة الأصل. تستطيع أن تحب زنجياً . ويقول رايمر أيضاً في شيكسبير « إنه يبدو في المأساة في غير بيئته ؛ فأفكاره معوّجة وهو يهذي ويهيم على وجهه دون تماسك ، ودون أي قبس من عقل أو أي ضابط يزعه ويجدّ من جنونه » . أما شعره فان « صهيل الحصان » ونباح « الزغاري » يحملان معنى أكبر مما يحمل » .

وكان جون دنس يرى في أحكام رايمر على شيكسبير رغماً عن بعض اختلاف بينهما « أحكاماً معقولة عادلة في اكثر جزئياتها » . وقد حسّن في مسرحية « نساء وندسور المرحات » * TheMerry Wives of Windsor وجعل عنوانها « الشهم المضحك » The Comical Gallant ؛ وعلى هذا كله فانه كان ناقداً أميل إلى الناحية الخلقية ، مؤمناً بأن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشريّ الآثم . غير أن تقويماته المترمتة وبخاصة ما يتعلق منها باسكندر بوب « عدوه اللدود » أو مراجعته الممتازة لرواية « كاتو » Cato لاديسون كانت مثل أحكام رايمر تعسفية تحكمية ، ومرسلاته العامة في الأدب أعلق بالجزئيات . وأما الأحكام القوية التي كان يصدرها جونسون عن الأدباء في أحاديثه لبوزول أو فيما قيدّه في كتابه « سير الشعراء » فانها أشهر من أن يعاد فيها القول هنا ، غير أن بعض تقريراته التي لم تنل شهرة واسعة ، يستحق التنويه . ففي مقالة نشرها في « الجواب » Rambler عن سبنسر نزع إهاب « أسلوبه الفاسد » وصفع الدورة السبنسرية « الصعبة المنفّرة المتعبة » بل إنه في مقدمة كتبها عن شيكسبير — تقديراً وتبجيلاً — لم يتورّع عن عدّ نقائصه من مثل « انه قلما يوفق كثيراً في المناظر الهزلية » و « ان خطبه — على وجه عام — باردة أو ضعيفة » وزاد

* احدى روايات شيكسبير ، واهم شخصية فيها فولستاف .

قائلاً : إنه إذا اعتبرنا حال حياة شيكسبير وهمجية عصره ، فعلى القراء « أن يسامحوه على جهله » .

وأكبر ناقد تقويمي متعسف شهده القرن التاسع عشر خلفاً لرايمر ودنس وجونسون هو ولتر سفج لاندور W. S. Landor فقد كان في مقدوره أن يصفع فرجيل نفسه لأنه استعمل تعبيراً لاتينياً غير دقيق وأن يصرح بأنْ ليس لبوليتيان (انجيليو بوليتزيانو) إلا قصيدة واحدة تستحق التقدير ، وأن يهاجم كولردج هجوماً شريراً ، ويستبعد الأدب الفرنسي بحذافيره وبخاصة المأساة الفرنسية وفولتير ، ويضحي بكلٍّ من بوب وبيرون . وفي حمله — صراحةً — عبء التقويم التعسفي إلى نهايته المنطقية ، كما حمله ونترز ضمناً — قرّر لاندور أن أسوأ ما خطّه ممثلاً في « أحاديثه الخيالية » العشرة «Imaginary Conversation» لا يمكن أن يسمو إليه أرفع خصومه موهبةً ، في عشر سنوات من الكدّ ، وأن الاصبعين اللتين تحملان قلمه لها أقوى من داري البرلمان .

ومن الواضح أن إيفور ونترز يجيء في سلسلة هؤلاء الرجال مباشرة ، وأنه مثل لاندور ، رجعةٌ إلى ما قبل عصره بقرن كامل حين كان « القول الفصل » مظهراً سائداً في النقد والأدب . وهو مثل هؤلاء جميعاً ، يبني تقويماته على الكلاسيكية والايمان بالموروث ، ومثل معظمهم في أنه يَصْدَعَ بتقويماته خدمة لقضية رجعية سياسية . وقد قال ببعض هذه المقارنة بينه وبينهم نقاد آخرون ، فقارنه كلينث بروكس برايمر في كينيون رفيو Kenyon Review عدد الربيع سنة ١٩٤٠ لتشابهها في « جوانب القوة والضعف » ووازن كثير من المراجعين بينه وبين جونسون ، ربما لأن ونترز سبقهم إلى القول بأن جونسون هو الناقد الانجليزي الذي يستحق أن يوصف بِـ « العظيم » ، ولكن لم يلحظ أحد وجه الشبه المفزع بينه

وبين دنس ، لأن دنس عندما يهاجم الشعراء الذين يحسبهم أردياء لا لأنهم فحسب فنانون خاطئون بل لأنهم أشرار يعادون الأخلاق ، أو حين يقول « إذاكان المرء واثقاً من نفسه فعليه أن يتكلم في ثقة متواضعة » . : أقول : إن دنس في هذا كله ليس إلا تجسداً مبكراً لونترز . وإذن فان قرنين من الزمان لم يغيرا شيئاً في كيفية النقد التقويمي إلا قليلاً . حقاً إن معجم ونترز النقدي وأمثلته معاصرة ، غير أن قلبه وفكره يعيشان — فيما يبدو — في لندن سنة ١٧٠٠ .

وهناك أرومة نقدية أخرى ينتسب إليها نقد ونترز ، وهو قد جلا النقاب عنها بقوله في كتاب « البدائية والانحطاط » : « إن هذه الفكرة عن الشعر في مجملها العام ليست أصيلة ، ولكنها إعادة للأفكار التي كانت سائدة في النقد الانجليزي منذ أيام سدني ، وظهرت في اكثر كتب الدفاع عن الشعر منذ سدني أيضاً وبخاصة فيما كتبه آرنولد ونيومان » . وهو يعني — بالطبع — سلسلة النقد الأدبي المبني على الأخلاق ، ذلك النقد الذي بدأ منذ أقدم كتّاب يونان ، وهو موروث يطابق أحياناً مبدأ التقويم التعسفي ، ويسلك أحياناً سبيلاً مجافياً له ؛ ومن الواضح أن ونترز يرى موضعه في هذه السلسلة أيضاً . ولقد يحرج النفس أن نشهده يقارب بين عنف طريقته الجافية وبين لطف سدني ونيومان ظاناً أنهما من معدن واحد . بل لعلّ التشابه بينه وبين آرنولد أدقّ وأقرب . ومع أن ونترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً ، فان مبدأه الأساسي أعني إيمانه بأن الفن « هو تخلل الفهم الخلقي الثابت للتجربة الانسانية » ليس — فيما يبدو — إلا إعادة لمبدأ آرنولد : « الفن هو نقد الحياة » عن طريق تطبيق المبادئ الأخلاقية .

ولا ريب في أن هناك أنواعاً أخرى من النقد الأخلاقي في الأدب ، يُغفل ونترز ذكرها بمرونة — هناك ماكولي ونظرته الأخلاقية النفعية التي تخنق الأنفاس ، وتمثل مبدأ حزب الأحرار . وهناك تولستوي ومقته

المتعصب لكل فنّ يدق على فهم القنّ الروسي ابنَ القرن التاسع عشر . وهناك الحياء الخائر المصطنع عند وليم دين هولز الذي يقترح ألا تحتوي القصص ما يخجل القصاص من ذكره أمام الفتاة ، وكثيرون كهؤلاء رداءةً . ومن الجور أن نضع خلقية ونترز المترفعة في صف مع هؤلاء ، ومع ذلك فكلهم داخلون في سلسلة النقد الأخلاقي مثلما أن أردأ شطحات رايمر معدود في نطاق النقد التقويمي ، فاذا جمع شخص مثل ونترز ودنس بين الموروثين في نقده فقد ينجيه من التردّي في الصلف المستكبر أو الحماقة المستعلية أن يكون هو نفسه مصيباً حقاً . ولا حاجة إلى القول بأن ونترز منقوص الحظ من ذلك .

٤

في عصرنا نماذج أخرى من التقويم النقديّ تشبه في تعسّفها أحكام ونترز واكثرها أقلّ من أحكامه نصاً على الأخلاق — بعض الشيء — فهناك في المستوى الصحفي (أو كان كذلك لأنه قد تخلّى فيما يبدو عن النقد الأدبي إلى الأبد) رجل اسمه هـ.ل. منكن H. L. Mencken العدو الجبار لعصبة « البُلهوازيين » * وتبدو تقويماته المتعسفة دائماً وليدة جهل ساذج ، ومع ذلك فانها تسخر من تقويمات ونترز على نحو عريب فقد وصف منكن كلاًّ من بو ومارك توين بأنهما « الشخصان العالميان اللذان أسهمنا بهما في دنيا الأدب ، دون ريب » وأعلن أن ليزيت ودورث ريز « قد كتبت أرصن الشعر ، وأن شعرها أبلغ وأجمل — على التحقيق — من شعر كل الشعراء المحدثين مجتمعين » ، وزعم أن هنري جيمس هو « هوراس ولبول » ** الأميركي ، ووسم أحد اثنين أو ثلاثة من المفكرين

---

* booboisie وهي كلمة مصنوعة من boob وتعني أبله أو أحمق ومن المقطع الثاني حمل مثال برجوازي وقد صنعنا على مثالها « البلهوازيين » من بله جمع أبله مع الاضافة الأخيرة .

** أي هو عند الاميركيين مشبه لهوراس ولبول (١٧١٧–١٧٩٧) الأديب الانجليزي المشهور عند الانجليز .

الأميركيين الخلاقين ، ممن لا يشك في عبقريتهم ، وذلك هو ثورشتين فبلن* بأنه « ناعورة أفٍّ وتفٍّ » . وإذا عارضنا تقويمات منكن بتقويمات ونترز وجدنا أن القاعدة في تقويمات منكن هي عجزه عن أن يفهم الأدب الجادّ وأنه عدو خصيم لكل شكل من أشكال الخلق ، ولكن من المدهش تقارب ما قاله عن بو وتوين مما قاله ونترز عن كوبر ، ومشابهة تقديره ليزيت ريز بتقدير ونترز لاليزابث داريوش .

أما المنبع الكبير الآخر للتقويم المتعسف في نقدنا فهو عزرا بوند الذي كان صديقاً لمنكن – مدة طويلة – ؛ فقبل مرحلة الفاشية والبارانويا (مرض العظمة) بوقت طويل** ، كان بوند يصدر أحكاماً تبدو أمامها أنطع أحكام ونترز باهتة شاحبة . فقد وصف « الفردوس المفقود » Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل « غليظ العقل » « حماري » « مثير للاشمئزاز » « بهيمي » ، واستبعد أدب القرن التاسع عشر برمته ، وأعلن أنه يفضل صورة الآنسة الكسندر الشابة التي رسمها ويسلر على كل « الرسوم اليهودية » التي أنتجها بليك ، وألقى بتاسو وأريوستو وسبنسر في « كومة النفايات » ، ونبذ دريدن لأنه « فدم عيام » وانتاجه لأنه « جدب صراح » وأعلن أن تاريخ هيرودوتس « أدب » وتاريخ ثوسيديد « صحافة » وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس وأحياناً أخرى « أرّي سطوطاليس » لما كان يصطنعه من « تمويط وسند وترميم » .

ومن المحتمل – في أقلّ تقدير – أن بوند نفسه لم يكن يؤمن بهذه

---

* فبلن (١٨٥٧–١٩٢٩) نال الدكتوراه من جامعة ييل ودرس في جامعة شيكاغو ؛ أول كتبه « نظرية الطبقة المتعطلة » هاجم فيه القيم التجارية عند طبقة ذوي الأموال ، وكان شديد الهجوم على النظام المالي القائم بأميركة في زمنه .

** هيَ المرحلة التي انتهى اليها بوند ، وتشمل إيمانه بالفاشية ، ومهاجمة السياسة الأميركية في الحرب العالمية الثانية ، ثم القبض عليه والقاؤه في مستشفى للأمراض العقلية .

الأحكام . فقد قال مرة مشيراً إلى حكم أصدره فضّل به كاتولّس من بعض نواحيه على سافو : « لا أدري إن كان هذا صحيحاً أو غير صحيح ، فعلى المرء أن يتناول الأمور بعقل متفتح » . وقد سجّل كذلك دراسة جميلة مسهبة لجيمس وعبقريته وشفعها بقوله « إن المرء ليقرأ هنري جيمس لمجرد ما فيه من وحشة وظلام » .

ومن أشد المظاهر غرابة في تقويمات بوند أنه يكاد دائماً يجمع بين أديب مجيد وآخر رديء، أو بين أثر لهذا وأثر لذاك ويسوّي بينهما . فقد تحدث عن « تار » Tarr لوندهام لويس جنباً إلى جنب مع كتاب « صورة الفنان في شبابه » لجويس بنفس العبارات ، وقرن بين « مينا لوي وماريان مور » وأشار إلى أن جوزف جولد ووليم كارلوس وليمز شاعران معاصران بارعان . (وأقول استطراداً : إن ولدو فرانك وهو ناقد تقويمي آخر عاطفي يصل إلى هذه النتائج التاعسة عينها بالجمع بين شروود أندرسون ومانويل كروف ؛ وبين د.هـ. لورنس وج.د. برسفورد ؛ وبين « الموهبتين الكوميديتين » — دوروثي رتشاردسون وجيمس جويس) . ولعل هذا القرن بين أديب عظيم وآخر متخلف — من كل أحمق بليد مستكتب بأجر — بآصرة واحدة من الملق ، .. لعله أن يكشف عن نقص في الذوق أكبر وأخطر من الاقتصار على مدح الحمقى والبلداء المأجورين .

وفي النقد التقويمي — في عصرنا — نوع آخر رئيسي يمكن أن نسميه « تصحيح الرأي » ، ومن أشد أمثلته تخلفاً في الذوق ، على مستوى ممكن ، كتاب لآرنست بويد عنوانه « تجديفات أدبية » Literary Blasphemies وهو محاولة لاعادة النظر في التقديرات الموروثة حول عدد من الأدباء ، من شيكسبير حتى هاردي ، بمثل هذا الأسلوب في وصف ملتن « ذلك المغرب *

* المغرب صفة للخيل ؛ وهو الفرس الذي تبيض أشفار عينيه مع زرقتها وهو صفة قريبة في مدلولها من albino ويعني ذا بشرة بيضاء وشعر أبيض وعينين صغيرتين .

المصاب بداء العظمة الذي كان عماه دون ريب أثراً للزهري الموروث » وفي وصف جيمس » رجل متهوّس بحب الانجليز ، وصوليّ في المجتمع ، صرف كل وقته يخترع مصطلحات تقوم مقام كلمة الآلة الكاتبة» .
أما في المستوى العلميّ فكلّ أستاذ في الأدب ألّف كتاباً قد جرّب أن يقترح فيه — بطريقة مباشرة أو غير مباشرة — أسماء الأدباء الذين يقدّمهم أو يؤخرهم . وهذا نشاط عقيم لأن الناقد قلما ينجح ، أما الأستاذ فلن ينجح ، في تغيير الذوق الأدبي . وإذا استثنينا الضغينة المتعسفة التي يبدو أن مصحح الآراء يحملها دائماً نحو كل ذي مجد مؤثل (ونشاط ونترز لسوء الحظ نموذجي في هذه الناحية) قلنا إن هذا اتجاه لا ضرر يخشى منه فهو ضرب أستاذيّ لطيف من اعتدادٍ بالنفس ، لا يحقق غاية .

٥

ولعل أهم مسألة يجدر اعتبارها في تقويمات ونترز هي — بالدقة — ما الذي يعنيه بقوله « أخلاقي » . فقد عرّفها أو استعملها لتؤدي عديداً مختلفاً من الأشياء بعضه لا يلائم البعض الآخر ، وبعضه لا معنى له أبداً . وقد سوّى بينها وبين « الجهاد للوصول إلى مثال في الشكل الشعريّ » وجعلها تعني كلاسيكياً في مقابل ما هو رومانتيكي ، وتعني « تقليدياً » في مقابل « تجريبي » أو تعني « شعوراً معتدلاً تحفزه دوافع صحيحة » ، أو « شكلاً شخصياً واتجاهاً مسدّداً » ، أو تحلّ في موضع واحد — على الأقل — محلّ « إنسانيّ » . وفي بعض الأحيان تبدو مصطلحاً أدبياً فنياً قريب الشبه مما يسميه آرنولد « الأسلوب الفخم » أو « الجدّ الرفيع » ، وأحياناً تعني « تعليمياً » وأحياناً هي النزعة الأخلاقية العادية ، أو الذوق الحسن ، وفي بعض الأحايين لا تعدو معنى « رجعي » ويبدو أنها في بعض الحالات ليست اكثر من نعت يدلّ على أن ونترز أعجب بالعمل الفني وظنه جيداً . ولا يربط بين هذه الاستعمالات جميعاً خيط واحد

إلا أن « أخلاقي » كانت في الأصل شيئاً واضحاً عند ونترز ، لعله ذاتيّ أو لعله نظام فني مساوٍ لما يسميه الانسانيون المحدثون « الوازع الداخلي » ثم اتسعت في الدلالة حتى أصبحت تشمل نتائج هذا الوازع ، ومن ثمّ تشمل كل عمل أو نزعة يمكن أن يفترض وجود هذا الوازع وراءها ، أي تشمل كل عمل يحبه ونترز وكل نزعة يحترمها (٧) .

وثمة طريقة أخرى تطلعنا على ما يعنيه ونترز بقوله « أخلاقي » ، وتلك هي أن نلحظ ما يعده « غير أخلاقي » — وهذا يضم — أولاً — كل المترادفات المضادة لاصطلاح « اخلاقي » كانعدام الشكل ؛ والرومانتيكية والتجريبية وكل شعور مبدّد أو هستيري أو « محفوز بدوافع غير صحيحة » ، والانفعالية الكاذبة وما أشبه . وفي المقام الأول يمقت ونترز شيئين هما : البدائية والانحطاط . فالشعراء البدائيون — كما يعرّفهم — هم الذين يستغلون كل الوسائل الضرورية لبناء قصيدة قوية ولكن مجال مادّتهم محدود ، أما المنحطون فهم الذين يظهرون إحساساً مرهفاً باللغة ، وقد يكون لديهم آفاق واسعة ، ولكن عملهم ناقص شكلاً أو هم الذين أضعفتهم جريرة الشعور بعض الضعف لا كلّه . ويفسّر ونترز هذا بقوله : الشاعر البدائي شاعر كبير في مجال صغير والشاعر المنحط شاعر كبير تنقصه إحدى القدرات الهامة . ومثال الأول وليم كارلوس وليمز ، ومثال الثاني ولاس ستيفنز .

وهذه التفرقة صحيحة متينة ، ومع أن أستعماله للاصطلاحات كاستعماله لمصطلح « معاداة النورانية » يكاد يكون محض تحكّم لأنه لا صلة له

(٧) في آخر انتاج لونترز يبدو أن « أخلاقي » أصبحت هي مسألة النزعات التي يعبر عنها الشكل المنثور لمضمون القصيدة. فهو يقول عن « اختيار روبنصون لمادته » و « موضوعاته » و « مباحثه» إنها تتضمن هذه « الاخلاقية » وأن قصيدة مثل « ذروة التلة » Hillcrest تعد « أخلاقية » مضادة « الرومانتيكية » لا لشيء إلا لأنها « تنبئنا ان الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر » . وبعبارة اخرى إن القصيدة الرواقية التي تدور حول « تحمل الألم وتتخذ منه موقفاً لا هروبياً » تعد قصيدة « اخلاقية » .

بالأصل الاشتقاقي للكلمات أو الاستعمالات المألوفة ، فليس من سبب يمنعه من أن يسمي « بدائياً » و « منحطاً » ما يسميه كاتب آخر « صغيراً » أو « ناقصاً » وما يسميه ثالث « كذا » و « كيت » . على أن ونترز يحدث اضطراباً حين يستعمل كلمة « منحط » بمعنى أميل إلى الاتباعية كأن يقول في سدني وسبنسر « إنهما منحطّان » لأنهما يهتمّان « باصطناع مناهج لا معنى لها نسبياً » . أو حين يهاجم هنري آدمز بأنه « صورة للبيورتانية المنحطة » وسوينبرن بأنه « صورة لانحطاط الموروث الأدبي » . وأخيراً فان العدو الألدّ لأخلاقية ونترز شيء يسميه « مبدأ اللذة » وهذا ما دعا كلينث بروكس ليَسِمهُ بالرواقية ؛ وهو يرى هذا المبدأ متمثلاً في أصرح حالاته عند ستيفنز (وأقول استطراداً ان أساس هذه الدعوى واهٍ ركيك لأنه ينظر إلى قصيدة « صباح الأحد » من خلال محتواها النثري فقط ، وكذلك زاد ميله إلى هذا الاتجاه في تقدير الشعر مع أنه يستنكر هذه الطريقة صراحة في موضوع آخر) . وينتهي مبدأ اللذة — فيما يقوله — إلى « السآمة » مثلما أن انحطاط آدمز انتهى به إلى « الفوضى » ؛ ويرى ونترز أن كل أدب لا بد من أن يتردّى في إحدى هاتين الهوّتين إذا لم يكن مؤسساً على « الأخلاق » .

والنصّ على الأخلاق هو لب النقد عند ونترز وربما كان مديناً به إلى الانسانيين المحدثين وبخاصة ايرفنج بابت (ومنه أيضاً استمد طريقة الأحكام التعسفية المتهورة) . وقد اعترف ونترز بأنه معجب ببابت وأنه « تعلّم منه الكثير » كما اعترف بدين محدد لعدد من أفكار بابت وتحليلاته ، ويبدو أنه لم يفد كثيراً من سائر الإنسانيين المحدثين ، وصرّح بأنه لا يعد نفسه واحداً من جماعتهم بل إنه في مقال له نشره في مجموعة عنوانها « نقد النزعة الانسانية » أعدّها كلنستون هارتلي غراتان * ، هاجم النزعة الانسانية

* صدرت هذه المجموعة سنة (١٩٣٠) بعنوان The Critique of Humanism أما غراتان الذي أعدها فهو ناقد أدبي ومؤرخ .

الجديدة بمرارة ورمى كثيراً من دعاتها بتهمة « الانطباعية المنتحلة » و « الآلية الأخلاقية » بَلْهَ الكتابة الرديئة والعنف المتهوّر (وهذه تهمة ممتعة) وسوء الأدب و « الافلاس الروحيّ » . على أن مقاومة ونترز للرومانتيكية ، لأنها تريد « اطلاق » العواطف لا « كبحها » هو نفس المبدأ الذي تدور عليه النزعة الانسانية ، ولا ريب في أن ونترز أقرب إلى هذا المذهب من أي مذهب آخر .

دعنا نتوجه بعد عرضنا لأخلاقية ونترز إلى توضيح نظرياته في الأوزان ، فهي حريّة بذلك : يبدي ونترز وبخاصة في « البدائية والانحطاط » اهتماماً كبيراً بالتفعيلات الشعرية ، وكثير من تحليلاته للبحور ذو قيمة أصيلة مثل تحليله لثلاث من قصائد إملي ديكنسون : تقدمت الاشارة إليها . ومع ذلك فان هناك خطأين كبيرين يفسدان نظريته في الوزن وبعض تطبيقاته العملية وأولهما : ما يمكن أن يسمى « أغلوطة الايقاع الحكائيّ » وهي الفكرة التي تقول إن البحر والاختلاف الوزنيّ وحدهما يوحيان بالمعنى أو بالحال (لا أنهما يقويان المعنى فحسب) وكثيراً ما تصدّى لهذه النظرية نقاد بارعون (بينهم رتشاردز) فأبطلوها بلباقة ، وذلك بوضع كلمات أو مقاطع لا معنى لها في سياق الايقاع نفسه ، فاذا الايقاع في شكله الجديد لا يحدث شيئاً من الايحاء المزعوم . ومما يدهش له المرء أن يظل ونترز مؤمناً بهذه الفكرة ، على ذلك كله . أما خطأه الثاني فهو النظرية التي ترى أن الشعر الحرّ منتظم يمكن تقطيعه إلى تفاعيل فتكون التفعيلة الأولى طويلة تحتوي نبرة ثقيلة يتلوها ما شنت من نبرات خفيفة ومقاطع غير منبورة . وقد خصص ونترز لهذه النظرية جانباً رحباً من كتابه « البدائية والانحطاط » وخلق تعليلات واسعة مسهبة متسامحاً في قبول نماذج كثيرة من المستثنيات والأبيات الشاذة حتى كاد يستوعب كل شيء خارج عن تفعيلاته بحيث لا يتبقى ما يشذّ أو يستثنى . ويقف في وجه ونترز ذلك السؤال الحتميّ

الذي يحطم كل جهوده ، وهو : لمَ لمْ يكن في المستطاع « تفعيل » أي عبارة نثرية . بما في ذلك عبارة ونترز نفسه ، بهذه الطريقة نفسها ؟ ولا جواب له على ذلك إلا قوله : إن الترتيب المقطعيّ في النثر عفويّ عارض بينما الترتيب المقطعيّ في الشعر الحرّ تعمدي – فيما نفترض – ، وإننا « نحسّ » بنوع من الايقاع النغمي في الشعر الحر ولا نحسّه في النثر .

إن علم العروض ما زال شكلاً من أشكال « خفة اليد الحوائية » * لأن اكثره لا ينفكّ في عقل « المفعّل » لا على صفحة القرطاس (حتى إن هوبكنز – مثلاً – يستطيع أن يقطّع أي شيء في إيقاع سنحدر وذلك ببدء كلّ تفعيلة بمقطع قويّ منبور – وكان في مقدوره أن يقطّع كل شيء بايقاع صاعد ، بمثل تلك السهولة ، لو أنه بدأ التفعيلة بالمقطع الثاني لا بالأول) . ولعل تقطيع ونترز للشعر الحرّ – على هذا الاعتبار – ليس أشدّ شذوذاً من اكثر ضروب التقطيع التعسفي . على أنه حين يكتب شعراً حراً على طريقته في الوزن فإنه يصبح أسيراً لنظريته كالساحر الذي أدّى دوره على المسرح وما يزال متدبله يصرّ على أن يتشكل في صورة العلم الأميركي (٨)

وكل تقدير عام لايفور ونترز لابد من أن يحسب حساباً لنواحي عجزه وقصوره ؛ ومن أوضح هذه النواحي ضيق المعرفة عنده . نعم إنه مطّلع ،

---

* لا نظن أن هذا الحكم يسري على العروض العربي ، لأنه لا يعتمد على النبر وعدمه بل على طول المقطع وقصره .

(٨) ليس في نطاق هذه المقالة أن نتفحص شعر ونترز ولكن مما يتفق وسياق ما نحن فيه أن أقول : « ان ما قرأته من شعره يبدو ملائماً لمبادئه النقدية أي أنه تقليدي في شكله ، أخلاقي كلاسيكي بطيء ومن نوع قديم بعض الشيء ، واكثره وليد مناسبة أو تعليمي في طبيعته وكله مكبل غير منطلق . أما هل هو لطيف هادىء الحركة أو هو أكاديمي بليد حتى الموت فشيء يعتمد الحكم فيه على ذوق القارىء الذاتي » .

ولكن اطّلاعه – فيما يبدو – يدور في فلك ضيق لا يتعدى القصة الانجليزية والأميركية والشعر الحديث في الأدب الانجليزي والأميركي والفرنسي . ويظهر أنه لم يتعرف إلى أيّ أدب من آداب القارة الأوروبية عدا الفرنسيّ وإذا استثنيت دانتي فلست أذكر ورود ذكر لأديب خيالي آخر في كل آثاره النقدية . ممن ترك آثاراً في غير اللغتين الفرنسية والانجليزية ، ومراجعه الفرنسية محدودة أيضاً . ولنختر بضعة أسماء اتفاقاً : لم يذكر ونترز أبداً دوستويفسكي أو بوشكين أو بوكاشيو أو بترارك أو غوته أو هايني أو سرفانتس أو لوب دي فيجا أو حتى ستندال أو فيون . وليس معنى هذا أننا نريد إليه أن يتحدث عن الأدباء الأجانب بعد إذ بدا أنه ملتزم بعدم الاشارة إلى شخص لا يستطيع أن يقرأ آثاره في لغته الأصلية ، وإنما نريد أن نشير إلى خطأ فادح في الطريقة التي ينهجها ونترز دائماً وأبداً وهي أن يقال : هؤلاء أعظم القصصيين وهؤلاء أعظم الشعراء ثم لا يكون هؤلاء وهؤلاء إلا من الانجليز أو من الأميركيين .

بل هناك ثغرات غريبة في معرفة ونترز حتى فيما يقع في دائرة اختصاصه . فقد كتب فصلاً طويلاً مسهباً عن هوثورن من غير أن يبدو ما يدلّ على أنه يعرف شيئاً عن وجود مذكرات يومية لهوثورن ، إخبارية متطرفة في واقعيتها ، دع جانباً أنه لم يقرأها . وهو يسوق مقرّرات قابلة كثيراً للأخذ والردّ عن تاريخ الأدب الانجليزي ، دون أن يشير إلى برهان أو وثيقة فيها . والأمر كما بينه رانسوم وكما اتهمه به هوراس غريغوري هو أنه فيما يبدو لا يعرف الفرق بين الشعر الذي ينتمي إلى عصر اليزابث والشعر الذي ينتمي إلى عصر آل تيودور .

وإلى جانب هذا القصور في معرفة ونترز نراه يعاني من استكباره عن أن يستعمل عقله . مثلاً لا ينكر أحدٌ أن في الفكر النقدي عند اليوت متناقضات واقعية كثيرة ، ولكن كثرتها لم تمنع ونترز من أن يخترع له

متناقضات جديدة ؛ فقد استكشف ذات مرة أن هناك عبارتين متناقضتين عند اليوت (سطحياً) ؛ وأبى أن يحكم بالصواب لأحدهما لأنه أبى قراءتها على أي صعيد إلا الصعيد الحرفيّ . وهو أيضاً يتبجح بجهالته ، فقد أقتبس مقطوعة للشاعر ادوين آرلنجتون روبنصون عنوانها « عابر سبيل » En Passant وقال « إنه لا يستطيع أن يحلّ معمّياتها » وذهب يتشدق مرة أخرى أسفاً ، إذ فاته سر عنوان قصيدة ستيفنز « الكوميدي في صورة الحرف ك » قائلاً : « يؤسفني أن أقول إنه استعصى على كل من علمي وذكائي » . ولكن هذا العنوان نفسه لم يستعصِ على علم بلاكمور وذكائه فقد نشر تفسيراً باهراً مقنعاً لعنوان تلك القصيدة في مجلة « الكلب والنفير »* Hound and Horn سنة ١٩٣٢ ، ونشره مرة أخرى في الصفحة ١٠١ من The Double Agent سنة ١٩٣٥ ، وقد كان المرجوّ من ونترز ، حيث يأبى أن يفكر ، أن يتنازل — على الأقل فيقتبس أفكار الآخرين وخاصة حين تكون تلك الأفكار في متناول يده خلال عشر سنوات (٩) .

وكان من ثمرات هذا الجهل والتصلب الفكريّ العارضين ، عدد من الآراء ليست فوق الغاية في التعسف أو الشذوذ بقدر ما هي مضحكة ،

* سميت هذه المجلة بهذا الاسم من قولة لعزرا بوند في « الوعل الأعصم » جاء فيها « إننا لنسعى الى الشهرة العمياء » وندعو كلاب العالم لتجتمع على صوت النفير ، وقد كان ونترز رئيساً لتحريرها في الغرب . كما أن بلاكمور كان ذات يوم رئيساً لتحريرها ، ومن ثم لا يعذر ونترز في استمراره على جهله بمعنى ذلك العنوان ، لهذه الصلة الوثيقة الطويلة بينه وبين المجلة وما ينشر فيها .

(٩) استنتج ت. فايس T. Weiss في تحليله الفذ لنواحي العجز في نقد ونترز في مقال له بعنوان « هراء ونترز » نشره في Quart.Review of Lit ربيع ١٩٤٤ وصيف ١٩٤٤ — استنتج استنتاجاً اكثر تطرفاً مما وصلت إليه وهو ان مشكلة ونترز تنبع من ثلاثة أنواع من العجز : « عجزه عن القراءة ، وعجزه عن الكتابة وعجزه عن فهم الشعر » وأنا مدين لدراسة فايس هذه ببعض الخواطر والالتماعات ، وأنا موافق عموماً على كل ما جاء في مقالته ولست متأكداً من ان فايس مخطىء في هذا الاستنتاج أيضاً .

فقد وصف شيكسبير بأنه كتب مكبث وعطيل ليضع على القرطاس تقديراً أخلاقياً للخطيئة وأعلن أن كتاب هنري آدمز « تاريخ الولايات المتحدة »[1] : « أعظم مؤلف تاريخي في اللغة الانجليزية باستثناء تاريخ غبون » لا ليمدح آدمز ، وهو محتقر عنده ، بل ليصفع سائر مؤلفات آدمز . (وأستطردُ إلى القول بأن آدمز نفسه كتب يقول إنه يفضل اثنتي عشرة صفحة من قصة ايستر* Esther على كل كتاب في التاريخ « بما في ذلك الخرائط والفهارس » وهي حقيقة لا يذكرها ونترز ولعله لا يعرفها) وقال يعرّف ماثيو آرنولد « إنه أحد الشعراء العظماء في القرن التاسع عشر » و« إنه من أسوأ الشعراء في الانجليزية » فجمع بين هاتين الحقيقتين في جملة واحدة . وهو يرى أن كارليل لا يؤبه به ، فلم يشر إليه إلا مرة واحدة في الهامش بقوله « لعلّ القارئ يحسّ مثلما أحس — أنه كلما قلّ الكلام في كارليل كان ذلك أحسن » ، وهذه عندي حقيقة مسلّمة » . ثم أكّد ذلك بحذف اسم كارليل من فهرست الأعلام في كتابه . وأخيراً وجد أن « النغمة » متشابهة عند كل من ييتس وروبنصون جفرز ، وتتبع نظريات ت.س. اليوت في الشعر فوجد أصولها عند إدجار آلان بو .

ويبدو أيضاً أن لافكاره السياسية والاجتماعية أثراً في آرائه النقدية ، كتب عنه آلان سوالو في « مجلة جبال روكي » يقول : « إن موقف ونترز هو موقف المسيحي » . غير أنه عرّف نفسه بقوله : « أنا أحد الضالين ولست مسيحياً » هذا على أنه يعتنق المذهب الذي ترعاه الكنيسة الكاثوليكية والأنجلوكاثوليكية . وهو يؤثر السمة التي اختارها أيرفنج بابت أي « رجعي »

* نشرت قصة ايستر سنة ١٨٨٤ باسم مستعار أما البطلة فيها فقد رسمت على مثال زوج آدمز ، وتدور حوادثها حول فتاة رسامة تعرفت الى قسيس فلم يعجبها لاستغراقه في أمور الدين ثم عهد اليها بتزيين كنيسة القديس جون تحت إشراف فنان كبير فاتخذت نموذجها صديقتها كاترين فوقع الفنان في حب كاترين ، ووقعت هي في حب القسيس الذي كرهته اولاً ، ثم انها تزوجته فلم يلبجها بعد الزواج فكرهت عشرته ولم تنجح المحاولات التي بذلت للتوفيق بينهما .

حين تستعمل هذه اللفظة لأبلغ الاطراء . وربما أنكر ونترز أنه يقيم أحكامه الأدبية على أساس من التحيز السياسي . ولكن كيف تفسر هجومه المرير على كتاب بارنغتون « التيارات الرئيسية في الفكر الأميركي » وهجومه على كتاب برنارد سمث « المؤثرات في النقد الأميركي » في الملحقين الثاني والثالث من كتاب « تشريح الهراء » إن لم يكن الحافز في ذلك دوافعه السياسية ؟ وهذان مثلان فحسب ولكن من طلب مزيداً وجده .

وهو مثل بابت : إمامه وناصحه (كتب بابت مرة يقول : إن بعض الاذواق لا تقوّم إلا بالعصا) ليس ألطف المجادلين ولا أحسنهم تأدباً وهو يدخر بعض شتائمه الجارحة لهنري آدمز الذي يحتل لديه – تقريباً – مقاماً يحتله روسو عند بابت ، أو الشيطان عند المسيحي الذي يأخذ التوراة حرفياً . فقد قال يصف آدمز : « إنه صورة للتفكك العقلي » ونبزه بأسماء لا يستعملها إلا رجل الأخلاق . مثل « لذّي » « فوضوي » « مريض عصبياً » « طفولي » « وقح » ، وتدنّى مسفاً فاتّهمه بأن انتحار امرأته كان نتيجة طبيعية لموقفه . والانتحار عنده نصيحة أثيرة يمحضها خصومه . وليس هذا ما يجب أن يتحلّى به رجل أخلاقي فقد اقترح « الانتحار » مرتين — على الأقل — كتابةً ، مرةً لروبنصون جفرز ، ومرة ليوجين جولاس . وإذا حمي في الجدل اندفع نحوَ التجريح المقذع ونزع إلى مثل هذه التعليقات : « إن معرفتي بعقليات الأدباء المعاصرين معرفة واسعة .. ولشدّ ما آسف إذ أجد كثيراً من اللامعين فيهم لأياً ما يفهمون المسائل البسيطة » ، أو مثل « وإذ عجز (أي خصمه) عن أن يلحظ نقدي لهذه الأبيات تشبث متصلباً بنوعٍ من الجدل الأدبي المعاصر لا يليق بكاتب ناشئ مثلي أن يحتج عليه » .

والحق أن ونترز شرير لا ينجو المرء من براثنه إذا تورط معه كتابةً ؛ وبين الحين والحين تقاتل مع عدد كبير من النقاد والمراجعين المعاصرين .

ويبدو أنه يقرأ كل قصاصة مطبوعة يذكر فيها اسمه ويجيب على المراجعة بمراجعة مضادة ، وعلى المقالة بمقالة مثلها ، وعلى الفصل من كتاب بفصل مماثل . وهو لا ينسى هجوماً أبداً مع أنه قد ينتظر سنوات حتى يردّ . غير أنه أحياناً ينسى تفصيلات ما يكتبه أصلاً . ومن المفيد أن نستعيد هنا الخصومة بينه وبين ثيودور سبنسر : راجع ونترز في مجلة « الكلب والنفير » ابريل (نيسان) ١٩٣٣ شعر ستيرج مور وزعم أن مور شاعر أعظم من ييتس . وفي اكتوبر (تشرين الأول) من العام نفسه اقتبس سبنسر ملحوظة ونترز هذه وحطّمها بأن طبع الرباعية الأولى من قصيدة لمور عنوانها « أبوليوس يتأمل » Apuleius Meditates * وكان ونترز قد رفعها إلى السماء تمجيداً ؛ ونشر إلى جانبها أربعة أبيات من قصيدة لييتس عنوانها « ليدا والاوزة » Leda and the Swan ** . بعدئذ تسلم ونترز دفة الجدل فاتهم سبنسر في « تشريح الهراء » ١٩٤٣ بأنه أساء الاقتباس منه وأنه حرّف أقواله الأولى تحريفاً كاملاً (أي قارئ يشك في هذا عليه أن يختبر حقيقة ما قاله ونترز في ييتس ومور ويعرضها على ما قاله من ملاحظ بعد عشر سنوات) . وإذا لم تنجع هذه الأساليب تنزّل ونترز إلى مجرّد التحقير فقد أجاب على مراجعة كتبها وليم تروي

* عاش أبوليوس في القرن الثاني بعد الميلاد ، وتثقف في الاسكندرية واستوطن قرطاجة وتنقل في المدن الافريقية يعلم الفلسفة وألف رسالة في فلسفة افلاطون ، ولكنه شهر بقصة « الحمار الذهبي » في أحد عشر كتاباً . وتدور القصة حول إنسان (هو المؤلف نفسه) تحول إلى حمار ومر بمراحل كثيرة من حياة اللصوص ثم عطفت عليه ايزيس فردته الى حاله الأول ويبدو أن القصة رمز لانحدار الروح الانسانية إلى عالم حيواني ثم استنقاذها بعد عقبات جمة .

** ليدا زوجة تندارس ملك سبارطة ، رآها جوبتر – وهي حامل – فاستهام بها ، وقرر ان يخدعها فاتخذ فينوس ان تتخذ شكل صقر وأن يتحول هو في صورة أوزة ، وتنطلق الاوزة خوفاً من الطير الجارح وتختبىء في احضان ليدا ، وحين تبسط كنفها على الاوزة الفزعة ، يتمكن منها جوبيتر ، وبعد تسعة أشهر وضعت ليدا بيضتين نقفت الأولى عن طفلين ادعيا النسبة إلى جوبتر ، ونقفت الثانية عن اثنين آخرين انتسبا الى تندارس .

ولم يكن هذا قاسياً أو ذاتياً ، بقوله : « هذه محض حماقة أمية » وصبّ عليه الاتهامات الآتية « اختبارٌ متهاون ، تفكير سطحي ، تحذلق متنطع ، غمز غير غائي » . وكتب عنه ت. فايس مراجعة (يجب أن نقرّ بأنها كانت قاسية ذاتية) فأجاب عنها في العدد الثاني من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Review of Literature ، وقد صعد به جوابه إلى ذروة الهستيريا وهو يصرخ « جهل » « تحقير دنيء » « لا يستطيع أن يفهم جملة واحدة » « تحريف وتشويه » « خيانة متعمدة » ثم ينهي ذلك كله بلطف قائلاً : « أما فايس فانه غبي أحمق كذاب » . وهناك عبارة من ردود ونترز تستحق الاقتباس لما فيها من كشف وايحاء وهذه هي :

« إن الأسباب التي تدعوني للردّ عليه ثلاثة : أولها اعتقادي أن ما كتبته في كتابي هامٌ ، ولا أحب أن أرى انتاجي محطاً للعبث والفوضى وثانيها أني اكسب معاشي من أني دارس ، وسمعتي في مهنتي تتأذى من هذا الأمر ، وثمة عدد قليل من أهل مهنتي — للأسف — وغالباً ما يكونون من ذوي النفوذ ، يؤمنون بالحرف المكتوب ، وإنما أحكي هذا عن تجربة لا عن تخيل . وآخرها أن هناك كثيراً من هذا النوع من المراجعات رائجاً في هذه الأيام ، ولابد من وسمه بحقيقته ليعرف أمره » .

في هذا الفزع الجلي المريع دلالة يمكن أن تفسّر شخصية ونترز ونقده . وهذا النوع من القلق كامن — فيما يبدو — وراء مشروعاته الفخمة المزعومة التي لا يحقق منها شيئاً ، وأحكامه الجارفة التي يرسلها دون أدنى شاهد ، ويغيرها من سنة إلى أخرى ، كامن أيضاً وراء أمور كثيرة منها : حاجته إلى أن يحدث تأثيراً بكل وسيلة ، وتقسيمه الأدباء طبقات على حسب الاستحقاق تقسيماً تحكمياً ، وحاجته الماسة إلى المتملقين المأجورين ، وتأثره العميق بأي نقد ، وإلحاحه على هذه الدعائم الخارجية مثل « أخلاقي »

« منطقي » « عقلي » « نظام » « ضبط » « رجعية » ، وشعوره بأن شعره لم يتذوق ، وغضبته ومرارته وانعكاس ذاته على شعراء مغمورين لا يقبل عليهم أحد مثل جونز فري واليزابث داريوش ، وتفاخره بالجهالة ، وتكلفهُ عامة وسوء أدبه وهراشه البذيء . وهذا النوع من القلق يزيد فيما قد يسمى « الشخصية الباروقية » (١٠) وهي تقع ككل « باروق » عموماً في نهاية الشوط حين تستنفد كل الامكانيات الفعّالة وينجم عنها انحسار الاطمئنان ، والشعور بالاخفاق فلا يبقى من وسيلة لمواجهة ذلك إلا زيادة المحسنات الفخمة الجسيمة . وكثير من المتعسفين في التقويم قبل ونترز ، من رايمر ودنس حتى منكن وبوند باروقيون قلقون على هذا النحو تماماً مثلما هي حال الانسانيين المحدثين المتصلين بونترز وبخاصة إيرفنج بابت من بينهم جميعاً .

وإذا فهمنا هذه الشخصية الباروقية ، اتضح لنا كثير من آراء ونترز ومبادئه . فمثلاً : مما أسداه للنقد الحديث (وهو شيءٌ ورثه من بابت ثم زاد فيه ونمّاه) مبدأ « بدعة الشكل المعبّر » وتعريفه عنده أنه الاعتقاد بأن خير ما يعبر عن التفكك شكلٌ مفكك مضطرب لا شكل منظم مرتب . وهو يرى ذلك ميزة بارزة للأدب الحديث وبخاصة عند اليوت وبوند وجويس ، ويتتبعها إلى مبدأ كولردج المسمّى « الشكل العضوي » . ولكن الأمر كما وضحه فايس وغيره وهو أن كلاً من اليوت وبوند وجويس ومن على شاكلتهم من الأدباء المحدثين لا يستعمل شكلاً فوضوياً مفككاً وإنما شكلاً يبدو فوضوياً مفككاً وينشأ عضوياً من طبيعة مادتهم ولكنه

---

(١٠) أنا مدين بفكرة « الشخصية الباروقية » وكثير من العناصر التي تتألف منها وبأشياء أخرى في هذا الكتاب ليونارد براون . (ويمتاز الباروقي بأنه غير متزن ، متأرجح بين الحيوانية والروحانية ، تحفزه دوافع عنيفة ، فتجذبه الشهوة حيناً كما يجتذبه الشعور بالموت حيناً آخر) .

منظم مرتب مدبر بعناية (ويقول فايس ان لكتاب « يقظة فينيغان » من التنظيم ما نقف أمامه حائرين) ، على وجه وإلى مدىً لا يتطاول إليه الأدب المعاصر التقليدي بما في ذلك شعر ونترز نفسه . ويبدو أن مشكلة ونترز هنا هي : بما أنه هو نفسه يتطلب شكلاً مفروضاً عليه من الخارج ونظاماً يحمل عنه عبء شكوكه الذاتية وعبء مظاهره الباروقية ، فإنه يعجز عن أن يتصور شكلاً مفروضاً من الداخل ، ناشئاً طبيعياً وعضوياً من مادة الفنان .

وقد أدّى ونترز أشياء ذات قيمة للنقد المعاصر منها بعض التحليلات الجيدة في العَروض ، وبعض القراءات والدراسات المتينة للبناء الشعريّ (وبخاصة في كتابه « تشريح المراء » ، وأخصّ منه ما قاله عن « قصة الجرة » Anecdate of the Jar لستيفنز ، و « موت الأولاد الصغار » لتيت ، وبيتين من قصيدة براونتج « سيراناده عند البيت الريفي ») ومنها أيضاً الالحاح المفيد على القيمة الأدبية والخلقية للأشكال الشعرية والعلاقات بين المعتقدات والأشكال (مع أن كثيراً من تلك العلاقات والمميزات التي يذكرها بأعيانها موسوم بالحماقة) وأهم من ذلك كله أنه وحده حفظ الحياة على مهمة نقدية هامة هي « التقويم » . وقد تجيءُ تقويماته في مصطلح لا معنى له من ناحية سمانتية ، وقد تكون متناقضة أو ذاتية محضاً ، وغير محددة الدلالة مثل « عظيم » « فائق » « كبير » « يتيمة » « عاقل » « مصدّع » « نقائص » « محدودية » « متمدن » « رائق » « الدرجة الأولى » « الدرجة الثانية » . وهو يقدّم نتائجه وحدها ، وغالباً يتقدم بها دون أي شهادة تقرّب من السداد ، وعلى نحو لا يمكن مجادلته فيه أو فهم ما يريد أن يقول . ومع ذلك كله فإنه يقوم بالتقويم والمقارنة والمقايسة والتدريج والترتيب والتصنيف ، حين يكون أقيمَ النقد مقصور الهمة على التحليل والتفسير ، وحين لا يجد القارئ أمامه إلا مُراجع الصحيفة

ليسأله إن كان العمل الأدبي جيداً أو رديئاً (وكثيراً ما يُضلّل) . ويستطيع النقد أن يقتبس عن ونترز قوته وجرأته في التقويم ، حين ينوي أن ينشئ ميزاناً أدقّ من ميزانه ، مستنداً إلى ما هو ألزم للأدب من « العقلية » و « الأخلاقية » على أن يعطى القارئ مع التقويم تحليلاً كاملاً ليعينه على اتخاذ أساس يضبط به القيم أو ليساعده على أن يضع تقويماً من عنده مؤيداً بالبرهان . أما المراحل الخمس التي يعدها ونترز مفضية إلى التقويم (انظر ما سبق) فهي أساس جيد لمثل هذا الاجراء ، وقلّما استفاد ونترز نفسه منها . فاذا اختبرتها بتسليطها عليه ، كما حاولت هذه المقالة أن تفعل فانها — أي تلك المراحل — تؤتي ثماراً جيدة . وعلى هذا نجد ونترز — « بحكم قاطع حاسم » * ذى حظ من التعسف والبذاءة ، إلى حد يعجب ونترز لأنه تطبيق لطريقته — ناقداً بالغ الحدّ رداءة وإبراماً ، لا يخلو من أهمية .

---

* أي يحكم عليه كذلك محتذياً طريقة ونترز نفسه في الحكم على الناس ، وطريقته « قاطعة حاسمة ذات حظ من التعسف والبذاءة » .

الفصل الثالث

ت . س . اليوت والنقد الاتباعي

إن من أهم ما أسداه ت.س. اليوت للنقد الحديث هو فيما عبّر عنه جون كرو رانسوم « استنقاذ النقد القديم » . وقد كان تأثيره في هذه الناحية بعيداً . لكن أيعزى تأثيره هذا إلى النقد نفسه أو إلى مكانة اليوت في أنه من أبرز الشعراء الأحياء ؛ ذلك شيء لا يمكن الجزم به ، ومع ذلك فلا ريب في أن اليوت هو اللسان المعبّر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بشيء من التجوز « اتباعياً » ؛ فهو ناقد على طريقة الشعراء النقاد في القرون الأولى لكنه ليس محللاً محترفاً للأدب بمقدار ما هو شاعر محترف ، ذو رسالة عامة يؤديها . وكل كتب النقد التي أصدرها ليست إلا ترتيباً وإعادة ترتيب لنيّف وسبعين مقالة ومراجعة ومقدمة ومحاضرة وجدها تستحق الصون من بين المئات العديدة التي كتبها . ويكاد كل نقد كتبه أن يكون قد ظهر أولاً في مجلة أو مقدمة لكتاب آخر أو أُلقِيَ على منبر من منابر المحاضرات .

ويعتقد اليوت أن النقد يخدم قارئ الشعر ، وقد مرّ بنا حديثه عن خطأ الاعتقاد بأن النقد فعالية غاية في ذاتها . وهو يرى أن مهمة النقد هذه مزدوجة : أحد طرفيها « توضيح الفن وتصحيح الذوق » وطرفها الثاني « إعادة الشاعر إلى الحياة » . أما « أدوات الناقد التي يحقّق بها هاتين الغايتين

فهي « المقارنة والتحليل » . وغاية النقد إنشاء « موروث » – أو اتباعية – وصلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه وأدب الحاضر وذوقه .

وسرّ كتابات اليوت النقدية كامن في هذه اللفظة أعني لفظة « موروث » – أو اتباعية – أما ماذا يعني بها فشيءٌ يشبه ما يعنيه ونترز حين يستعمل اصطلاح « أخلاقي » تقلباً وتعقيداً ، أو يشبه ما يعنيه امبسون باصطلاح « غموض » (وإن كان إمبسون – على خلاف اليوت وونترز – يعرف الغموض في مصطلحه « غموض ») . فأحياناً لا تعني كلمة « اتباعيّ » هذه إلا ما تعنيه كلمة « جيّد » ، وأن اليوت يحب الأثر الذي يمنحه ذلك الوصف ، وحالها في ذلك كحال مصطلح « أخلاقي » عند ونترز . وأحياناً تصبح – كما وضّح رانسوم – طريقة مجازية من ضروب تنبيه الأديب إلى أن لا « يفرط في الجدة » . والحق أن « اتباعية » اليوت فكرة نفعية ، وهو دائماً ينصّ على استغلال الموروث كأن يقول في بن جونسون : « بل نستطيع أن نتخذه ، ونعي وجوده ، كجزء من موروثنا الأدبي ، يتطلب توضيحاً جديداً » . وخير طريقة نكشف بها عما يعنيه اليوت بهذه « الاتباعية » أن نرقب أثرها في إنتاجه .

ولعلّ اليوت لم يسهب في استعمال الموروث بالمعنى الأدبي المجرّد – نسبياً – كما أسهب في النصف الثاني من مقال عن هنري جيمس كتبه في « المجلة الصغيرة » Little Review (١٩١٨) في العدد الخاص بجيمس ثم لم يُعد طبعه في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays سنة ١٩٣٢ ، وذلك النصف الثاني من المقال بعنوان « المظهر الهوثورني من جيمس » The Hawthorne Aspect ، فقد فسّر جيمس بعرضه على هوثورن ، ووضّح النزعة القصصية عند كليهما بالمقارنة ، مؤكداً « أميركية » جيمس في الأساس ، وأبدى باسهاب ما الذي يصيب الموروث الأدبي من تعديلات وما الذي يحتفظ به إذا استمر مريره طوال فترة من الزمن :

وثمة وجه آخر لاستعمال « الاتباعية » يخالف ما تقدم ويتميز عنه ، وهو موّجه إلى غاية غير أدبية في أساسها ، ويوجد في بعض مقالات اليوت كمقاله عن الأسقف أندروز وعن برامهول Bramhall رئيس الأساقفة فيما أسماه « من أجل لانسلوت أندروز » (١٩٢٨) For Lancelot Andrews حيث يحاول أن يصقل ويوسّع ، بل أن يصطنع ، موروثاً أدبياً أنجليكانياً ، إذ يزعم أن مواعظ أندروز « تقف في صف مع أجمل نثر أنجليزي معاصر لها بل مع أي نثر في أي عصر » وأنها تفوق مواعظ دُنْ لأن دوافع دُن كانت « غير خالصة » وكان يعوزها « النظام الروحي » — وهي نقيصة كسبت لمواعظ دُنْ شهرة ذائعة بعيدة . وهكذا نرى اليوت يقيم ، بضربة واحدة ، موروثاً أدبياً على قاعدة من مقاييس أخلاقية ، كلياً ، ويهاجم أديباً ، من حيث هو أديب ، فيغمز بالتلميح المهموس ميله إلى الشكّ ، أوعلى الأقل — يلمز فيه أنانيته الطامحة التي لم تتخلّ عنه وهو يؤدي واجبه الكنسيّ . ويمجد الاستقامة في ظل الكنيسة الانجليزية ويعدها منبعاً ، لا للخلاص في الحياة الأخرى حسب ، بل لأحسن أنواع النثر ، في كل زمان ومكان . ويقف اليوت مثل هذا الموقف من برامهول بادئاً بالنصّ على فائدته الفلسفية حين ينصبّ سوط عذاب على مادية هوبز (التي تشبه مادية روسية المعاصرة) منتهياً باجلاسه مطمئناً على قمة الاجادة في النثر.

بل إن مصطلح « الاتباعية » هذا في أوسع دلالاته (أعني في المقالات الأولى) ضيق العَطَن ، فهو يتقبل الكلاسيكي ويستبعد الرومانتيكي ، ومعنى « الرومانتيكي » آثارٌ كثيرة لا يحبها اليوت أما الكلاسيكي فانه « كامل » « ناضج » « مرتب » ، وأما الرومانتيكي فهو « شذريّ » « فجّ » « مضطرب » . وليس هذا تماماً مثل أن ننحّي أدب القرن التاسع عشر برمته كما فعل بوند* (ينزع اليوت إلى أن يطري شعر ملتن وبليك

* مرت الاشارة إلى موقف بوند من أدب القرن التاسع عشر وانه يستبعده جملة في الفقرة الرابعة =

وكيتس وتنيسون ويمقت شعر بوب ، وفي هذا يناقض المشهور المتعارف ، ويخالف فيه بوند الكلاسيكي الأكثر منه ثباتاً في مبدأه) . غير أن اليوت بعامة يرى أن مهمته هي أن يُحِلَّ « اتباعيته » محلَّ اتباعية أدباء ذلك القرن ، فينقذ الروائيين الاليزابيثيين من لام وسوينبرن ويناهض حكم هازلت وباتر على دريدن ، ويقلب بعامة أسس التقديم والتأخير بين أدباء القرن التاسع عشر .

ويحمل اليوت قسطاً من عبء الاتباعية في النقد بأسلوبه النثريّ نفسه ، فهو أسلوب شكلي محافظ فصيح دون أن يصبح حاداً . وهو يجمع بين الصنعة الأسلوبية والوضوح الشفاف ، فهو أسلوب القرن الثامن عشر مرصعاً بمصطلح القرن العشرين ، وكثيراً ما يُخيّل للقارئ — تخييلاً مضللا في الغالب — أنه بنجوةٍ عن مهات الحاضر الرخيصة ، بتشبثه بما يجاوز حدود الزمان ؛ وسرّ هذا التخييل يعزى من ناحية إلى رفض اليوت — ألبتة — أن يطبع نقده للمعاصرين في كتاب (باستثناء عدد قليل) . فمثلاً ما تزال محاضراته (١٩٣٣) عن جيمس وبوند وجويس ولورنس تتشوف المطبعة دون أن تبلغها ، كما أنه لم يجمع النبذ الستّ عن بوند ، ومقالاته عن الأدباء المعاصرين أو المقدمات المختلفة التي صدّر بها مؤلفات معاصرة (١)

= من الفصل السابق وهذا فرق بينه وبين اليوت الذي لا يستبعد أدب ذلك القرن وإنما يحاول أن يقلب فيه أسس التقديم والتأخير . وهناك فرق آخر بينهما هو ان اليوت لا يتنكر لكل رومانتيكي . ويكره أحياناً ما هو كلاسيكي . من ذلك مقته لشعر بوب ، وهو النموذج الأعلى للكلاسيكية الانجليزية ، وفي هذه الكراهية خروج على منهجه العام في تفضيل ما هو كلاسيكي .

(١) بعض القطع التي كتبها عن معاصريه البارزين ونشرها تستدعي التقييد هنا لمن يرغب في مراجعتها. فقد كتب ست قطع — على الأقل — عن بوند وهي : (أ) عزرا بوند : أوزانه وشعره، في كراسة نشرت سنة ١٩١٧ (ب) ملحوظة عن عزرا بوند نشرت في مجلة اليوم Today سبتمبر (ايلول) ١٩١٨ (ج) طريقة عزرا بوند في Athenaeum ٢٤ اكتوبر (تشرين الأول) ١٩١٩ (د) مقدمة لأشعار مختارة من بوند ١٩٢٨ وقد نشرها (ه) مقال في مجلة Dial يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ عنوانه « التفوق المتفرد » (ز) عزرا بوند ، في مجلة شعر سبتمبر (ايلول) ١٩٤٦ . وكتب عن جويس في مجلة Dial نوفمبر (تشرين الثاني ١٩٢٣) مقالاً =

وأما ما يوحي به نثر اليوت من شعور بأنه نثر يعلو على حدودالحاضر فإنه في الحق حادّ إلى درجة أن القارئ يحسّ دائماً بصدمة حين يقعَ على ملاحظ هامشية تشير إلى المجادلات الأدبية المعاصرة في مؤلفاته * . غير أن هذه الصفة الركينة الوقور لم تتطور مع الزمن ، فالمقالات الأولى التي نشرها اليوت في العقد الثالث من عمره كان لها ما للشيخ الوقور من أثر حتى إن نتاج السنوات القلائل الأخيرة ليبدو – في الحق – إذا ما قورن بها ناعماً متحللاً من القيود نسبياً .

وأكبر خطأ في « اتباعية » اليوت إنما يكمن فيها تنحّيه وتحذفه ، فلم يكتف هذا الناقد بما يبديه من قلة مبالاة بالمعاصرين (وهذا قد يغتفر في ناقد مثل سنت بيف ، لأن سيرة الأديب لاتستدير كاملة إلا بالموت ، غير أنه لا يغتفر في طريقة نقدية ترى أن تحكم على الجديد الطريف بعرضه دائماً على الموروث الأدبي التليد). بل إنه لم يمارس نقد الأدباء الأميركيين ، إلا قلّة منهم ، في مختلف العصور (ولعل بو هو الوحيد الذي يتردد ذكره عنده) وفيما عدا مقدمات كتبها لكتب أمثال بوند وماريان مور وجونا بارنس (وبعضها فيما أعتقد مراجعات نشرتْها مجلة « المحك » Criterion وأعيد طبعها) يبدو أنه لم يخصص مقالاً لأي أديب أميركي مبتكر خلا هنري جيمس ، ثم لم يطبع ذلك المقال ثانية من بعد الطبعة الأولى . وعلى الرغم من المحاولة المخلصة التي بذلها ف.أ. ماثيسون في

= بعنوان « عولس : نظامه وأسطورته » ومقدمة لمختارات من نثر جويس « تقديم جيمس جويس » ١٩٤٢ . وكتب عن بروست في Criterion ١٩٢٦ وعن ييتس في Southern Review شتاء ١٩٤٢ (وهي محاضرة منشورة) وعن فاليري في مقدمة الطبعة الانجليزية من «الافعى Le Serpont » ١٩٢٤ وفي العدد الثالث من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Rev.of Lit. وهي نبذة تأبينية أعيد طبعها نقلا عن Cahiers du Sud .

* يتأتى هذا الشعور من أن اشارات اليوت لمجادلات الأدبية المعاصرة مطمئنة الأحكام في ظاهرها توحي بأنها القول الفصل في كل مسألة ، مع أنها في حقيقتها ليست كذلك .

كتابه « ماذا حقق ت. س. اليوت » The Achievement of T. S. Eliot ليضمه في صف الموروث الأميركي متحدثاً عن بيورتانيته – دراسته دانتي في هارفارد – مشابهته في المادة والطريقة لهوثورن وأملي ديكنسون وجيمس – فان اليوت يبدو في غفلة تامة عن الموروث الأميركي ، إن لم نقل يبدو هارباً منه.

ومثل إغفاله الأميركيين ، إغفاله لأدباء بارزين لا يدخلون في موروثه ، لو شئنا لكتبنا بأسمائهم جريدة كبيرة . فهو لا يعلق في نقده على « شوسر » كما بيّن ماثيسون– أو على سكلتون والشعراء الانجليز قبل عصر اليزابث ، ولم يكتب عن أحد من الايطاليين خلا دانتي ومكيافللي ولا عن أحد من الرومانيين إلا سنيكا ، ولا عن اغريقي إلا يوربيدس ، ولا عن أحد من الأدباء الفرنسيين (وهذا شيء غريب لأن شعره متأثر إلى حد بعيد بالشعر الفرنسي) إلا عن بودلير وبسكال ، وكتب عن قليل من آثار الأدب النثريّ الخياليّ . ويبدو أنه ليس هناك إلا مكان صغير في موروث اليوت لكل من هوميرس وفيون وغوته وسرفانتس وأفذاذ القصصيين باستثناء جيمس .

وثمة خطآن شخصيان يحدّدان نقد اليوت وهما : تفكير غائم متناقض ينتهي به إلى مصطلحات عارية من المعنى أو سديمية (أو مصطلحات سديمية تنتهي به إلى كتابة غائمة متناقضة تعتمد على كيفية تناولك لها) ، وتبرّم بالموضوعات التي ينتقدها ، وهو تبرم زاد لديه في أخريات أيامه ؛ ولا صلة له بالقيم الأدبية نفسها . أما الخطأ الأول فانه أساسيّ في تفكيره ، ومن المستحيل أن تقرأ نقد اليوت ، وتطيل في قراءته دون أن تحسّ بأنه يرسل مقرّرات في لغة يستحيل عليك أن تناقشه الرأي فيها . وفي مقال له من أجمل مقالاته بعنوان « اختبار النقد » – ظهر في Bookman *

* Bookman اسم لمجلة أدبية نقدية انجليزية واخرى اميركية وقد صدرت الثانية ١٨٩٥ – ١٩٣٩ وكانت محافظة في طابعها العام .

لعدد نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٢٩ ثم لم يعد نشره من بعد (٢) – يقول إليوت « هناك حاجة ماسة بالنقد إلى اختبار جديد يشمل دراسة منطقية جدلية للمصطلحات التي يستعملها » . وعلى الرغم من هذا التصريح الممتاز الذي لم يكن يعني به اليوت نفسه ، فيما يبدو، فانه ظلّ دائماً يرفض أن يدرس ، أو حتى أن يحدد ، المصطلحات التي يستعملها ، متهرباً من ذلك إلى مثل قوله : « في إصدار هذا الحكم ، أرفض أن أساق إلى البحث في تعريفات « الشخصانية » و « الشخصية » * » أو إلى مثل قوله « وإذا أبدى امرؤ تذمره من أني لم أعرّف الصدق أو الحقيقة أو الحق فإني أستطيع أن أقول معتذراً إن ذلك لم يكن جزءاً من هدفي لأن كلّ ما أقصد إليه هو أن أجد منهجاً تندرج فيه هذه المصطلحات ، مهما يكن شأنها ، إن كان لها وجود » . وأحياناً يكتب اليوت عبارات تبدو وكأنها ليست إلا سفسطات فارغة مركبة من مصطلحات غائمة تخيل إلى سامعها أنها تنقل أحكاماً نقدية كهذه العبارة الآتية التي يتحدث فيها عن روستان : « هو متفوق على مايترلنك الذي يعجز عن أن يكون شعرياً حين يعجز عن أن يكون روائياً – هو متفوق عليه لا من حيث هو روائي فحسب بل من حيث هو شاعر أيضاً . نعم إن لدى مايترلنك بصراً أدبياً بما هو روائي كما أن لديه بصراً أدبياً بما هو شعري وفيه يجتمع الاثنان معاً ، غير أنهما غير ممتزجين لديه كما هي الحال في آثار روستان ، فشخصياته ليست ترغب رغبة واعية في أدوارها بل هي شخصيات عاطفية . أمّا في حال روستان فان جهده منصبّ على التعبير عن العاطفة ؛ ولا كذلك مايترلنك الذي

(٢) (هي في الأصل محاضرة ألقاها في « معهد المدنية الأدبي » بلندن وقد نشرت ومعها محاضرات لآخرين تتصل بالموضوع في كتاب « الاتباعية والتجربة في الأدب المعاصر » سنة ١٩٢٩) .

* هذان من اصطلاحات اليوت فالشخصانية « Personality » والشخصية « Character » وربما كان الفرق بينهما هو الفرق بين « الذات » و « مقومات الذات » . وينص اليوت على ان الإبداع الفني يحقق اللاشخصانية اي هو عملية افناء للذات مستمرة .

ينصبّ جهده على عاطفة لا يمكن التعبير عنها » :

ونتج عن استعمال اليوت لمثل هذه المصطلحات أن « قبض » عليه كلّ من تحدث عنه متلبساً بالتناقض . فمثلاً وجده ليونل ترلنج يقيم فرقاً بين « الشعر » و « المنظوم » * من أجل كبلنج في مقدمة لكتاب « مختار من منظوم كبلنج » مع أن اليوت نفسه كان قد حطم هذه التفرقة ، قبل سنوات عديدة ، حين رأى آرنولد يستغلها في نقد دريدن . وقد لحظ ونترز في فصل من كتاب « تشريح الهراء » اتهم فيه اليوت بتناقض إثر تناقض في تفكيره النقدي (ويجب أن نسلّم بأن كثيراً من تلك التناقضات ليس له أساس إلا رفض ونترز أن يقرأ بوضوح حسب دلالة القرينة) — لحظ ونترز خطأ واحداً مضحكاً — على الأقل — وذلك هو قولة لهربرت ريد جاء فيها أن الشعر فيضٌ عن الشخصية فينا وعلينا ألا نحاول فيه تنقيحاً أو تحسيناً فوسم اليوت هذه العبارة بأنها « زنديقية » في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » (١٩٣٤) After Strange Gods . غير أنه في الكتاب نفسه ، دافع عن نفسه ضدّ من يتهمونه بعدم التوافق بين شعره ونثره بقولة ريد هذه ، مقولةً في سياق جديد .

وأحد أسباب هذا التناقض حيلة لقنها اليوت من بوند — دون ريب — وهي التقدم بآراء لا يؤمن بها من أجل أن يسمع من حولها ضجيجاً . وفي موطن واحد — على الأقل — كان اليوت صريحاً غير متستر في هذا الأمر ، وذلك حين كتب في مقاله « شيكسبير ورواقية سنيكا » يقول :

« ها هنا أقدّم أديباً يسمى شيكسبير تحت تأثير من رواقية سنيكا ، ولكني لا أعتقد في أن شيكسبير وقع تحت تأثير سنيكا ؛ وإنما اقترح

---

* هناك فرق في العربية بين اللفظتين في الصعيد الفني ، ولكن الاستعمال القديم لم يكن يفرق بينهما فاذا تذكرنا قسمة الكلام عامة الى « نثر ونظم » عرفنا أن النظم والشعر لفظتان مترادفتان ، أو كانتا كذلك . أما تبين الفرق بين لفظتي Poetry و Verse في الانجليزية فانه مبالغة في التدقيق

ذلك لأني أومن أنه بعد شيكسبير المتأثر بمونتين (لا أن مونتين كان ذا فلسفة ما) وبعد شيكسبير المتأثر بمكيافللي لا بد أن يجئ شيكسبير سنيكائي أو رواقي . وإني لأريد فحسب أن أطهّر هذا الشيكسبير السنيكائي قبل أن يظهر ولقد يتحقق لي طموحي لو أنني بذلك حلت بينه وبين الظهور . »

وبعد ذلك كله نجده يبرز أثر رواقية سنيكا في شيكسبير ، ويعود إلى هذه النقطة في كتابه مرة إثر أخرى .

وثمة سبب آخر لهذا التناقض وضّحه اليوت نفسه في مقال « موسيقى الشعر » ، بقوله : « أنا لا أستطيع أن أعيد قراءة ما أكتبه من نثر دون حرج حادّ ، وإني لأتهرب من هذا الواجب فأغفل بالتالي أمر التصريحات التي دمغت بها نفسي ذات يوم ، وكثيراً ما أكرر ما كنت قلته ، وليس ببعيد أن أقع في تناقض » . وقد تكون هذه دعابة ، لو لم تكن دعابة غريبة على اليوت (لأنه قد تعوّد أن يقف موقف المعتذر في آثاره ، لا موقف الساخر) وقد نحسبها دعابة أيضاً ، لولا أن اليوت أعادها مرات ، ومن بين تلك المرات موقف متميز بالوقار ، وهو محاضرته التذكارية عن ييتس . ومن المؤكد أن اليوت يستعملها معتذراً اعتذاراً جادّاً عن تناقضه ، غافلاً عما قد تحمله من جفاء وجسوّ حين تقارن بقولة وتمان السخيفة العظيمة في آن « أأنا أناقض نفسي ؟ حسناً إذن ، أنا أناقض نفسي » (أنا رحيب الذات أتسع لمكثّرات متعددة)

أما تبرّمه بموضوعاته التي ينتقدها فينتهي به إلى حيلة أخرى ابتكرها بنفسه ، وتلك هي دعواه أنه لا يفهم الشعر البسيط . فقد زعم أنه لا يستطيع أن يقيم معنى للمقطوعة الخامسة من قصيدة شللي « إلى قبّرة » ، وهي مقطوعة محيرة ولكنها قطعاً مفهومة* .

---

* نظم شللي هذه القصيدة قبل وفاته بسنتين ، يخاطب فيها « القبرة » وهي طائر يرتفع في =

[أنت محتجبة ، ولكني ما أزال اسمع سرورك يسترسل في صوت نفاذ]

نفّاذ المضاء ، كسهام تلك الكرة البيضاء

التي يتضاءل مصباحها الوضاء

عندما يتجلى الفجر الناصع

حتى يكاد ينبهم أمام الأنظار

غير أننا ما نزال نحسّ بوجوده .

وقد قرّر أن بيت كيتس « الجمال هو الحق والحق هو الجمال » لا يعني شيئاً لديه وهكذا . ومن البيّن أن هذا الاصطناع المفاجئ لموقف من الذكاء المتبلد إنما يقصد به نحواً من السخرية السقراطية ؛ ودليل هذا أولاً تلك الأمثلة التي يختارها (وهي دائماً أمثلة من العواطف الغائمة عند الشعراء الرومانتيكيين) وثانياً : أنه امتدح ف.هـ. برادلي « بأنه يحرج خصمه باقراره فجأة على نفسه بالجهل » . ومن المفارقات الساخرة أن واحداً من أشد منتقديه مرارة — أعني ايفور ونترز — قد هاجمه على هذا النحو نفسه أيضاً .

وأما الشكل الآخر الذي يظهر فيه تبرمه المتزايد بالأدباء فهو عادة تفنيدهم لأنهم لم يكونوا شيئاً غير الذي كانوا : كان من الواجب أن يكون لكلّ من بليك وشيكسبير فلسفة خيرٌ مما لهما ، وما كان من حق أدباء العصر الفكتوري أن يكتبوا هذا المقدار ، وما كان لغوته أن يقرض شعراً أبداً (فان دوره الطبيعي هو دور الانسان الدنيوي الحكيم وفي مقدوره أن

= الجو منفرداً حتى يختفي عن الانظار . وقد تناول الشاعر هذا المعنى فأداره في صور كثيرة ، فشبه القبرة بالشاعر الذي نستمتع بقراءة شعره دون أن نراه ، وبفتاة في قصر تغني أناشيد الحب وهي محتجبة ، وبالوردة المختفية بين الاوراق يفوح شذاها دون أن ترى .. الخ . اما في هذه المقطوعة فقد شبه القبرة بالقمر « الكرة البيضاء » فإنه حين ينجلي الفجر يتضاءل نوره حتى لا يرى ، ولكنا نحس انه موجود .

يكون لاروشفقو ثانياً أو قل لابروبير أو لافوفنارج ثانياً) وكان على شيكسبير أن يكتب عطيل بطريقة لا تثير أعتراض رايمر ؛ وكان على شللي أن يكون امرءاً خيراً مما كان ، وهلم جرّا .

٢

ثمة طريقة مثمرة لدراسة نقد اليوت باسهاب وهي شرح مقالته « الاتباعية والموهبة الفردية » * Tradition and the Individual Talent التي طبعت أول مرة سنة ١٩١٧ ، ولا تزال بعد ربع قرن من الزمان اهمّ مقالاته ، ومفتاحاً لما بعدها من آثار . وهي تتضمن في ذاتها كل التطورات الأخيرة ، وسأحاول في هذه الفقرة أن أقيد بعض مشمولاتها :

(١) لو كان الشكل الوحيد للاتباعية ، أي توريث السالف للخالف ؛ إنما يشمل انتهاجنا منهج الجيل السالف لنا مباشرة فيما وفّق فيه ، في تبعية عشواء أو خرقاء لكان الحق أن نخذّل الناس عن « الاتباعية » تخذيلاً ايجابياً .

يبدوأن اليوت يحمل هنا فكرة غريبة، وهي أن الاتباعية دائماً تتخطى السلف المباشر إلى ما قبله . وفي مقاله « بودلير في عصرنا » في كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » كتب وثيقة هذه الفكرة حين قيّد بتحكم وحماقة جريدة لآخر خمسة أجيال أدبية سالفة وهي : (١) بودلير (٢) هكسلي وتندال وجورج اليوت وغلادستون (٣) سيمونز ودوسن وايلد (٤) شو وويلز وليتون ستراشي (٥) اليوت ومدرسته . ويزعم اليوت أنه استمر بالموروث الذي يمثله الفريق الأول والثالث والخامس أما الثاني والرابع فيلتقيان ويعتنقان .

---

* هي المقالة الأولى في كتابه « مقالات مختارة » ، ص ١٣-٢٢ .

(٢) غير أن الاتباعية تشمل في المقام الأول الحسّ التاريخي الذي قد نقول فيه إنه لا يستغني عنه واحدٌ يريد أن يستمر شاعراً بعد عامه الخامس والعشرين . ويتضمن الحسّ التاريخي إدراكاً لا لمضي الماضي فحسب ، بل لشهوده أيضاً . فالحسّ التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب ، لا لمجرد أنه يحس بجيله وحده في دمه ، بل باحساسه أن كل الأدب الأوروبي منذ هوميرس ، بما في ذلك أدب وطنه كله ، له وجود في زمان ، وأنه يشكّل نظاماً في زمان أيضاً . وهذا الحسّ التاريخي — وهو حسٌّ بما وراء الزمن وبالزمانيّ ، وبهما معاً متحدين — هو الذي يجعل الأديب اتباعياً .

يستعمل اليوت لفظة « تاريخي » استعمالاً غريباً، ومن غموض اللفظة ثار ما يشبه الجدل النقدي حول طريقة اليوت النقدية : أهي تاريخية أم لا . فقد تحدث ادموند ولسن عن اليوت في كتابه « قلعة أكسل » وفي مقال له بعنوان « التفسير التاريخي في الأدب » فعدّه الأنموذج الحقّ للناقد غير التاريخي الذي يعالج الأدب كأنما تصادف وجوده كله معاً — في زمان — مقارناً بين صوره ، معطياً حكمه عليه ، حسب مقاييس مطلقة — في فراغ — بينما اختاره كرو رانسوم — من الناحية الأخرى — في كتابه « النقد الجديد » مثلاً على الناقد التاريخي ، مبيناً أن اليوت « يستغل دراسته التاريخية من أجل الفهم الأدبي » . ومن الواضح أن الفريقين المتنازعين يستعملان لفظة « تاريخي » بمعنيين مختلفين . أما ولسن فيعني بها استعمال مقاييس قرائنية أو نسبية وأما رانسوم (واليوت نفسه فيما يبدو) فيعنيان بها الاطلاع التاريخي والوعي بما كان عليه الماضي . ويبدو اليوت أحياناً ناقداً تاريخياً على طريقة اشبنجلرية ، حتى حسب مفهوم ولسن نفسه ، كما هي الحال في مقاله « شيكسبير ورواقية سنيكا » فهناك وجد عاملاً مشتركاً للانحلال الاجتماعي يربط بين انجلترة في عصر اليزابث وروما

الاستعمارية، ثم أخذ يظهر أثر ذلك كله في أدبيها . ولكنه بعامة غير تاريخيّ بهذا المعنى إلى درجة تثير الضحك . وحين يقول « أترى الفنون تزدهر أحسن ازدهار في فترة النمو والتوسع أو في حال الانحطاط ، مسألة لا أستطيع الاجابة عنها » ، فان كلمة « أحسن ازدهار » هنا مثل على أنه بلغ الغاية في انعدام الحسّ التاريخي * .. وإذا وقفنا عند كلمة أضافها اليوت الى ما تقدم وهي انه يعجز عن ان يفهم لم يبدو ان المسرحية الشعرية قد ماتت ؛ فقد نقترح أن نتلمس حكماً حاسماً بين الفريقين المتنازعين ونقول : إن اليوت لا يعرف من التاريخ في رأي رانسوم ما يكفيه ليكون ناقداً تاريخياً ثابتاً في رأي ولسن .

(٣) وكل من قبلَ هذه الفكرة عن نظام الشعر الأوروبيّ ** ، والشعر الانجليزي وشكلها فانه لن يرى أن من قلب الأوضاع أن يعمل الأدب الحاضر في الأدب الماضي مثلما أنه ليس من قلب الأوضاع أن يعملَ الماضي في الحاضر .

ها هنا عدد من الأفكار الكاشفة عند اليوت فكلمة «النظام» أصبحت « اتباع السنّة » وكلمة « الفوضى » أصبحت « محاربة السنّة » أو « البدعة » ، وفكرة « تغيير » الأدب الماضي أصبحت عملاً نقدياً كاملاً يهدف لمراجعة تاريخ الأدب ، لكي ينصّ على « اتباعيته » وأما مبدأ توجيه الحاضر بالماضي فقد تبلور في صورة رجعيته الدينية والاجتماعية والسياسية .

(٤) دعنا نتقدم إلى تبيان اكثر وضوحاً ، يجلو علاقة الشاعر بالماضي ء

---

* لأن من لديه حس تاريخي رقيق لا يستعمل كلمة « أحسن » ، إذ هي تحمل ايحاءات اخلاقية او جمالية ، ولا تصور حقيقة اجتماعية تاريخية .

** كان اليوت يقول في مقاله هذا ، قبل هذه العبارة ، إن التراث الأدبي موجود على نظام معين فاذا أراد احد ان يضيف إليه شيئاً فلا بد من تغيير ولو طفيفاً ، وبذلك تتغير العلاقات والنسب والقيم وتتعدل ، وهذا هو معنى الانسجام بين القديم والحديث ، فمن قبل هذا النظام لا يرى في تبادل التأثير بين الماضي والحاضر إحالة او نقصاً في الذوق او مجاوزة المعقول .

فهو لا يستطيع أن يرى الماضي كتلة أي قطعة صمّاء ، ولا يستطيع أن يعوّد نفسه الاكتفاء من هذا الماضي بشيء أو شيئين يعجبانه ، ولا أن يعوّد نفسه إيثارَ فترةٍ ما ... بل على الشاعر أن يكون واعياً على التيّار الكبير الذي لا يغير مجراه أبداً خلال أفذاذ المشهورين .

مهما يصدق هذا القول على شعره (الذي كان أميل إلى الشمول والرحب دائماً) فهو في الحقّ لا يصدق على الاتباعية التي خلقها اليوت في نقده . فقد كانت اتباعيته هذه أحياناً كتلة صماء — هي الأدباء الأموات بجملة — وقد كانت دائماً إعجاباً ، بواحد او اثنين — وفي المقام الأول دانتي ودريدن — وقد كانت دائماً تفضيل فترة أو اثنتين — وفي المقام الأول روائيو عصر اليزابث والشعراء المتافيزيقيون — ومع أنها لم تكن تجمع أفذاذ المشهورين وروائع الشهرة ، فانها لم تكن أيضاً التيار الكبير أو أجزاء من التيار الكبير — في الأقلّ — .

(ه) وأنا على وعيٍ باعتراض مألوف يوجه لجزء من منهاجي هذا ، متصلٍ بمادة الشعر ، وذلك الاعتراض هو أن هذا المبدأ يحتاج قدراً مضحكاً من الاطلاع أو (الحذلقة) وهو زعم يمكن ردّه جملة بالكشف عن سير الشعراء في أي « مقام » . ... إن شيكسبير قد حصل على مادة تاريخية هامة من فلوطارخس اكثر مما يستطيع تحصيله كثير من الناس من المتحف البريطاني جميعه .

يحلو لاليوت أحياناً أن يدّعي بأنه شاعر أو ناقد بسيط غير مثقف ترهبه الدراسات المتعمقة ، فيتقدم بمثل هذه « المرافعة » المتواضعة : « ليس من اللياقة أن يتتبع الناقد الأدبي أثر هذه الدراسة عوْداً ، حيث تبدو موافقته لها أو خلافه معها نوعاً من الوقاحة » . ومع ذلك فان المثل الأعلى

لديه هو الذي ورثه عن بوند (الذي وصف نفسه ذات مرة بأنه آلة فيلولوجية بلغت حدّ الإرهاف) أعني الناقد الدارس . وعلى حسب مقاييس النقد المعاصر وبخاصة في أميركة يعد علم اليوت شيئاً متميزاً ، وإن لم يكن له مثل إحاطة نقاد كجورج سينتسبري ، هم علماء دارسون : في المقام الأول : فقد درس اليوت على بابت وستيانا في هارفارد ، وأجيز في الفلسفة ، وقرأ الأدب الفرنسي والفلسفة في السوربون ، ودرس الفلسفة الاغريقية في اكسفورد ، وقضى سنتين يدرس فقه اللغة السنسكريتية والهندية وسنة يدرس المتافيزيقا الهندية . ومع أنه لا يحسن لغات بعدّة ما يحسنه بوند ، فانه يقرأ في خمس لغات إلى جانب الانجليزية وهي الإغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية والسنسكريتية مع تفاوت في القراءة بين اليسر والعسر . وقراءته في هذه اللغات أوسع وأعمق حظاً من بوند ، كما أن محصوله الفلسفيّ والعلميّ يفوق محصول بوند دون ريب .

(٦) أما الذي يحدث للشاعر (من تمثله للماضي وتطوير وعيه به خلال الأيام) فهو إسلامه نفسه ، على حاله هذه ، لشيء أقيم واكثر جدوى . ذلك أن تقدم الفنان إنما هو تضحية نفسية مستمرة ، هو إفناء مستمر للذات .

وهذه أيضاً من الأفكار الكاشفة عند اليوت، وهي نظريته عن الطبيعة اللاشخصانية في الفن ، فهو يقول في موضع آخر من هذا المقال: « ليس الشعر إطلاقاً لسراح العاطفة وانما هو هرب من العاطفة وليس هو تعبيراً عن الذات بل هربٌ منها » . فيجهد الشاعر جهده « ليحوّل آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب ، شيء كوني عام لا ذاتي » . وكل جهد الروائي هو « عملية سكب الذات أو بمعنى أعمق سكب حياة الأديب في الشخصيّة التي يخلقها » . ومع أن لهذا الكلام حظاً من الصدق المجازيّ

فانه في المستوى الحرفيّ يمثل المقياس الجمالي عند رجل معذّب ، ذلك لأن لدى اليوت خوفاً يقينياً من الذات ، بما في ذلك ذاته هو نفسه ، وما هذا النظام المستحكم للإتباعية الأدبية إلا مهرباً منها . وظلّ عدة سنوات يرى أن إعلاء الذات عند الادباء الرومانتيكيين مصدر لخطرٍ قد أطلّ . وبالتالي تحقق أن العدو الحقيقي هو البروتستانتية . يقول في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » :

« إن ما كنت أستقرئه متدرجاً هو هذا التصريح التالي : حين تكفّ الأخلاق عن أن تكون أمراً موروثاً سنيّاً — أي عادات للمجموعة ، شكلتها الكنيسة ، وصححتها ، ورفعت من شأنها ؛ بما لها من تفكير وتوجيه دائمين ، وعندما يسير كل انسان في الوجهة الخلقية التي كوّنها لنفسه ، عندئذٍ تصبح الذات أمراً ذا أهمية مخيفة » . ومن الواضح أن الذي أدركه الرعب هو اليوت لا المجتمع .

(٧) وكلما كان الفنّان أكمل ؛ زادت سعة الخلف فيه بين الانسان الذي يتعذب والعقل الذي يخلق ، وأصبح في مقدور العقل أن يهضم العواطف التي هي مادته ويشكلها على وجه أكمل .

يرى اليوت أن ليس الفن «تحويلاً» للألم والعاطفة فحسب ، بل كلما كان الفن أحسن ، كان التحويل أكمل ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنّان يوازي ما عند أرسطوطاليس من تطهير لأنفس النظّارة* . وهذا في واقعه ، وإن لم يلحظه اليوت أبداً ، هو جوهر الفردية الرومانتيكية والبروتستانتية ، هو النفعية التي ترى أن قيمة الفن في مقدار الخدمة التي يؤديها لفرد متفرّد اسمه الفنان . وهذا كله يقع على النقيض من الإتباعية

* اشارة الى نظرية التطهير Katharsis التي جعلها ارسطوطاليس الغاية الأولى للمأساة .

ومن المقاييس الكاثوليكية « المشاركة » التي يرمز اليها « العشاء الربّاني » .

(٨) وستلحظون أن التجربة أي العناصر التي تدخل في حضرة الوسيط الكيميائي المحوّل * إنما هي نوعان : عواطف ومشاعر .

إن تمييز اليوت بين « العاطفة » و« الشعور » بالغ الأهمية والغموض في آن . ويبدو أن العاطفة كائنة قارّةٌ في الشاعر نفسه أما الشعور فانه مخبوء للشاعر في « كلمات وعبارات وصور خاصة » . ويتصل بهذه النظرية مبدأ « التبادل الموضوعيّ » الذي وضّحه اليوت فيما بعد في مقاله « هملت ومشكلاته » من حيث أن التبادل الموضوعي حالٌ أو موقف تكمن فيه « مشاعر » تعبر عن « عاطفة » الشاعر وتثير « عاطفة » مشابهة في القارئ**. وهكذا يجيء هذا الفصل بين العاطفة والشعور لكي يحول دون دخول « العاطفة » إلى الشعر خضوعاً لنظرياته عما هو لاشخصانيّ واتباعيّ ، ثم يلبسّها في الشعر باسم آخر (وربما) بشكل آخر .

(٩) وسيخدمه في منحاه هذا العواطف التي لم يجربها ، كالتي جرّبها .

هذه إلماعة إلى مبدأ لا يتزحزح عنه اليوت متصل اتصالاً وثيقاً بمبدأ

---

* تحدث اليوت في مقاله عن تجربة كيميائية وهي وضع قطعة مصقولة من البلاتين في وعاء يحتوي الاكسجين وثاني أكسيد الكبريت ، فاذا مزجت الغازين نجم عنهما حامض الكبريت ولا يتم لهما ذلك لولا وجود قطعة البلاتين ، ومع ذلك فليس في الحامض الناتج أثر من البلاتين ولا في قطعة البلاتين أثر منه . فعقل الأديب هو البلاتين والتجارب هي الغاز المتفاعل مع الاكسجين ، وهو يشير بهذا الى التجاور والانفصال بين العقل الخالق والانسان الذي يعذب .

** لنوضّح هذا « التبادل الموضوعي » بمثل سلبي تصدى له اليوت (ص ١٤٥ من كتابه مقالات مختارة) وهو موقف هملت : ثار هملت (الانسان) لأن أمه تزوجت من عمه بعد « مقتل » أبيه ، وكانت ثورته أقوى من أمه لأن شخصيتها سلبية ؛ أي إن عاطفته كانت طاغية ، لا تفسير لها ، ولا يستطيع نقلها موضوعياً ليقنع الآخرين بصواب موقفه ، ولذلك بقيت هذه العاطفة تسمم حياته وتعرقل إرادته ؛ فهنا فقدت « الحتمية » الفنية التي تفرض التساوي بين هذه العاطفة الداخلية وبين ما هو في الخارج ، ومن ثم لم يقع التأثير من حالة في أخرى « موضوعياً » .

« اللاشخصانية » وهو الاعتقاد بأن الفن في أساسه نظام محكم الغلق ، وأن مقاييس العقيدة أو مضاهاة الحقيقة لا علاقة لها به ، وإذا كان دانتي يستند الى نظام فكري مترابط بينا لا يستند شيكسبير إلى ذلك فما ذلك (فيما يعتقد اليوت) إلا « مصادفة لا يقاس عليها » . إن الشاعر « ليصنع » الشعر عضوياً ، ودون عقيدة ، بالطريقة التي تصنع النحلة بها العسل أو تفرز العنكبوت بها خيوطها « والشعر الأصيل يستطيع أن ينتقل للمتلقي قبل أن يفهم » أو انه في الواقع لا يفهم أبداً . وقد يعبر الشاعر عن حال جيله « مصادفة — وإن كانت مصادفة غريبة — بينا هو في الوقت نفسه يعبر عن حالة من أحواله مغايرة تماماً » (هنا يتحدث اليوت ضمناً عن تجربته هو في قصيدة « اليباب ») وهكذا . وقد صاغ اليوت هذه المبادئ في نظرية قريبة الشبه بنظرية رتشاردز عن أن « التوافق » الشعريّ لحظة قراءة القصيدة منفصل عن مسائل « العقيدة » . وقد تفوق اليوت على رتشاردز حين أضاف إلى نظريته : أن كل ما يختار الشاعر أن يعتقده فانما يتقرّر آلياً « وحينئذ لا يبقى لصحته أو كذبه — من احدى النواحي — أثر في شيء ، كما أن صحته من الناحية الأخرى تجد لها برهاناً » . وعلى هذا فقد يكون من المقنع المرضي ألا يكون للشاعر اعتقاد في أي شيء بل « يستعمل » أي معتقد يقع في متناول يده*

هذه هي إذن كل الموضوعات التي تطورت وأصبحت تكوّن نقد اليوت نظراً وتطبيقاً : (١) « الاتباعية » التي أصبحت تسمى « اتباع السنة » أو « الارثوذكسية » . (٢) « والنظام » الذي أصبح فيما بعد « فكرة المجتمع المسيحي » (٣) والنصّ على أنواع مفضلة من أدب

* لم ينوه المؤلف هنا بهذا الازدواج في شخصية اليوت ، فان اليوت الفنان يرى ان يكون الفنان شخصاً « غير مسئول » يلبس لكل حالة لبوسها من عقيدة وما أشبه بينما اليوت الناقد يخدم بنقده غايات سياسية ومذهبية رجعية .

الماضي (٤) والحاجة إلى التفسير والمعرفة التاريخية (٥) والمبادئ الأربعة وهي : اللاشخصانية ، اللاتناسب بين الفن والعقيدة ، التفرقة بين العاطفة والشعور ، التبادل الموضوعيّ . وقد تكوّنت هذه المفاتيح الأربعة – ظاهرياً – عن الحاجة إلى تجريد موروث من قرائنه التاريخية وإلقائه إلينا ليفهم على ضوء قرائننا الحاضرة ، أما في الحقيقة فقد ينعكس السياق ونقول إن مبدأ « الاتباعية » نفسه لم يطوّر إلا ليمنح صبغة شرعية لحاجة اليوت الذاتية إلى فن « **يطفىء** » الشخصانية و « **يحـوّل** » الألم و « **يستعمل** » العقائد دون أن يؤمن بها . إن الحاجة الملحة في نقد اليوت ليبدو أنها هي حاجته هو نفسه ليقيم من هذه العناصر الموضوعية – الاتباعية – اللاعاطفية – الشكلية، أربع دعائم «لطوار» يريح عليه جسمه ، مثله في ذلك مثل هوبكنز عندما اعترف أنه في المرحلة الأخيرة من حياة إبداعه الفني لم يجد ما يتيح له قرض الشعر أبداً إلا الشكل الجافي للسوناتة Sonnet .

ويمكن اعتبار كل مقالات اليوت توضيحات للأفكار والطريقة الاتباعية التي رسم هيكلها العام في مقاله « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويمكن اعتبارها فهرستاً واسعاً من التطبيقات والأمثلة . ونستطيع أن نرى اتباعية اليوت في دور التطبيق منذ أن أصدر كتابه « الغابة المقدسة » سنة ١٩٢٠، وهو أول مجموعة من المقالات النقدية . وفيه ظهر مقال « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويقول ف.أ. ماثيسون في كتابه « ماذا حقق ت.س. اليوت » « بهذا الكتاب – الغابة المقدسة – يبدأ ؛ عوداً ، الفحص الحديث المسهب المكبّر عن صفة الشعر ومهمته » . وللكتاب تأثير تاريخي أعظم من التأثير الذي يحدثه في قرّاء هذه الأيام . ومن حسنات ذلك الكتاب ، الاقتباس المستمر من النصوص الشعرية ، حتى إن مقالاته ليست عملياً إلا اقتباسات مستفيضة من الأدباء ممتلئة بالمقارنات والشروح والتقويمات . وكان اليوت حينئذ يؤمن أن الشعر « متعة رفيعة » وغايته الكبرى « أن يمنح نوعاً خاصاً

من المتعة » ، وأن المهمة الرئيسية للنقد هي زيادة المتعة الصادرة عن الشعر ؛ وقد وصف نقد ذلك العهد وصفاً جافياً لكنه صحيح حين قال « إننا حين لا نتطلب المعرفة التي تحشى بها كراسات الطلبة بل نتطلب متعة الشعر ونبحث عن قصيدة فاننا قلما نعثر على واحدة » . وعندما نظر اليوت وراءه نحو كتاب « الغابة المقدسة » في مقدمة كتبها عام ١٩٢٨ قيد هذه الملاحظة :

إنه لتبسيط مصطنع يجب أن يُتَلَقّى بحذر ، أن أقول : إن المشكلة التي تتحدث عنها هذه المقالات والتي تكفل لها حظها من التلاؤم لهي مشكلة تكامل الشعر ، مؤيدة بالتأكيد المكرور على أننا حين ننظر إلى الشعر فلا بد من أن ننظر إليه من حيث هو شعر لا أي شيء آخر . في ذلك العهد أثارتني وأسعفتني كتابات ريميه دي غورمونت النقدية ، وأنا أعترف بهذا التأثير وأحسّ نحوه بالجميل ولست أنكره مطلقاً وإن كنت قد تجاوزته إلى مشكلة أخرى لم يمسسها هذا الكتاب ألا وهي مشكلة العلاقة بين الشعر والحياة الروحية والاجتماعية في عصره وفي سائر العصور .

وليس هذا القول دقيقاً لأن « الغابة المقدسة » يحدّد بوضوح الموروث المبرعم الذي تفتح عن أفكاره الدينية والاجتماعية ، ولكن هذه العبارة المقتبسة تلمح حقاً إلى تغيير واحد ذي بال وذلك هو أنه بالانتقال من الاهتمام بأمر « الشعر من حيث هو شعر » قلّ لديه الاقتباس من النصوص بل ربما اختفى ، حتى إن آخر كتاب لاليوت متصل بالأدب وعنوانه « فائدة الشعر وفائدة النقد » يحوى أقلّ من مائة بيت من المقتبس أو أقلّ مما كان يقتبسه في مقال واحد من كتابه « الغابة المقدسة » .

وقد كتب اليوت في مقدمة الكتاب الأصلي يقول : « إن من واجب الناقد أن يحفظ الموروث ، حيث يكون هنالك موروث جيد » . وفي الفصول

الأخيرة من الكتاب بيّن أن الموروث الجيد موجود وأنه « أدب العصور العظيمة ، أي أدب القرنين : السادس عشر والسابع عشر » . وكل خيوط الاتباعية تظهر في كتابه « الغابة المقدسة » بتفصيل ، إلا شعر المتافيزيقيين الذين ظهروا لديه بعد الكتاب بعام (١٩٢١) في مراجعة كتبها عن مختارات انتقاها غريرسون من الشعر المتافيزيقي ، وإلا دريدن الذي كتب عنه اليوت أول مرة سنة ١٩٢٢ . وخصص مقالة لدانتي ، ولأربعة من روائيي عصر اليزابث (وهم مارلو وشيكسبير وجونسون وماسنغر) ، ولنقاد حاولوا أن يستعملوا اتباعية شبيهة باتباعية اليوت (ومنهم تشارلس وبلي وايرفنج بابت وبول إلمر مور وجوليان بندا) ، وخصص مقالة أخرى عن المظاهر المتنوعة للمسرحية الشعرية ، وهي شغله الشاغل وعنصر كبير في اتباعيته . وهناك مقالان وقسم من ثالث في الكتاب ترسم ما يعتبره اليوت الموروث المناهض ، ممثلاً في سوينبرن وبليك* ، فهو يعالج بليك باعتدال وبقسط وافر من الاعجاب ويعده « شاعراً ذا عبقرية » أخطأ طريقه ليكون « كلاسيكياً » مثل دانتي لأنه ولد في بيئة لا تناسبه ، أما سوينبرن فانه يضحي به شاعراً وناقداً وبذلك يقاوم الموروث « الرومانتيكي » ويصرعه أرضاً . أضف إلى كل هذه المقالات ، مقاله « الاتباعية والموهبة الفردية » الذي يعد بحثاً عاماً ، وقد يتعرض فيه لهذا أو ذاك من الأدباء الذين أفرد كلاً منهم بمقال على حدة .

٣

قد يكون مصدر اتباعية اليوت حاجة أدبية ولكن غاياتها اجتماعية ودينية ، فعمله على تطبيقها وتوسيعها كي تشمل النواحي الاجتماعية والأدبية أمر يستحق الفحص . ومن الاسباب الرئيسية في ذلك أنه تحوّل إلى المذهب

---

* أكثر هذه المقالات مضمن في كتابه « مقالات مختارة » .

الأنجلو كاثوليكي . ويزعم هاري م. كمبل في دراسة عن اليوت نشرها بمجلة جبال روكي . صيف ١٩٤٤ . أن تحوّل اليوت تمّ مبكراً في سنة ١٩٢٢ أي السنة التي نشر فيها قصيدة « اليباب » ؛ وأصبح رئيسَ تحرير لمجلة « المحك » . أما على أي شيء اعتمد كمبل في هذا القول ؛ فذلك ما لا أدريه ، غير أني أعلم أن أول إشارة عامة أعرفها عن تحوّله جرت سنة ١٩٢٨، حين كتب اليوت مقدمة جديدة لكتابه « الغابة المقدّسة » متخلياً عن « الشعر من حيث هو شعر » ونشر « من أجل لانسلوت أندروز » وفي مقدمته هذه العبارة الصارخة : إنه كلاسيكي في الأدب . أنجلو كاثوليكي في المذهب ؛ ملكي في السياسة . أما الملكية فقلّما تحدّث عنها من بعد ، وأما الكلاسيكية : إن كانت تعني شيئاً . فإنها ليست خبراً من الأخبار . غير أن تمذهبه بالأنجلو كاثوليكية هو الذي تملّك عليه أمره ؛ وأصبح شغله الشاغل ؛ وتمخض له عن جاه اجتماعي عريض .

ولما أعاد اليوت نشر كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » باسم « مقالات قديمة ومحدثة » سنة ١٩٣٦ أسقط المقدمة : « التي أدّت أكثر مما قُدّر لها » . ولم يكن عمله هذا نوعاً من التنكر للعقائد ، فقد وضح من بعد في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » : أن اعتراضه عليها إنما كان للتركيب الجائر الذي سكبت فيه عبارتها ، وهو تركيب أتاح للناس أن يستنتجوا أن الموضوعات الثلاثة متساوية لديه في الأهمية ؛ وأنه يقبلها جميعاً على أسس واحدة ؛ أو أنها إما أن تبقى معاً أو تذهب معاً . غير أنه عندما أمعن فيها النظر وجد واحداً منها يعني « الايمان » أما الثاني والثالث فليسا إلا « المبدأ السياسي » و « الطريقة الأدبية » ، فوَضْعُ الثلاثة معاً كأنها في « موقف مسرحيّ » خطرٌ أي خطر .

إن العبارة الأخيرة لتلمح إلى الصعوبات التي يواجهها اليوت — فيما يبدو — في تحوّله المذهبيّ ؛ فالعقائد الدينية للمرء وعلاقاته بخالقه (إن

كان يعتقد أن له خالقاً) إنما هي مما يهمّه هو نفسه ، ولكن عندما تصبح مثل هذه الأمور وجهة نظر ومصدراً للدعاوة في النقد الأدبي فانها تستدعي المناقشة . حقاً إن اليوت لم يشأ أن يتحدث عن تحوّله كتابةً ولكنّ هناك ملمحاً من العسر ، لا يخفى في شعره الأخير ، بل يتضح في تصريحات محنقة متبرّمة تشير بكل وضوح إلى الذات ، كذلك الذي قاله في تحوّل هوبكنز : « إذا حوّل المرء مذهبه ، في أي حال . فقد يمكّنه ذلك التحول من أن يستمتع بأمانيّ الخلاص الذاتيّ . ولكنه لن يمنحه ، إن كان أديباً ، ما عجزت عن منحه له أرومته ووطنه طوال عدة أجيال » . ومنذ عهد مبكر (١٩٢٧) أظهر فرنسيس فرغسون في « مجلة القافلة الأميركيــة » The American Caravan بعض المتناقضات في طبيعة اليوت ؛ وهي : « فردية رومانتيكية في الأخلاق ، ونظام صارم في الفن — ايمان عاطفي يساويه غنوصية* عاطفية — فهم عميق للخلق الفنيّ ، وعجز عن الهرب من الذاتيّ في شعره » .

كذلك وصف ر.ب. بلاكمور المتناقضات بين طبيعة اليوت وتحوّله المذهبي . وعندما تحدث عن عقل اليوت قال : « إنه آخر عقل كان يتوقع له المرء في هذا القرن أن يدخل الكنيسة ، في زيّ غير كهنوتي ؛ ذلك لأن دنيوية أدواته النثرية ، واطمئنان موقفه ، وألمعيته ولماحيّته للحقيقة الأخاذة ، وموهبته على أن « يستنزلها وهي طائرة » ، تكاد لا تتمشى أبداً مع ما نسميه اليوم « الشعور الديني الانجليزي الأميركي » .

ولقد قاده تحوّله إلى موقف غريب . فليس هو مثل رانسوم الذي يقرّ بأن ما اجتذبه إنما هو الشعائر في الدين بل إنه مثل هيوم Hulme من قبله منجذب إلى العقيدة ، أي إلى الرغبة في صلواتها ، وهو يراها

---

* الغنوصية توقف عن الجزم بأن هناك إلهاً أو بعثاً .

هامة لأنها في نظره أصل المسرحية وقاعدتها (درجات من القيم فيها شيء من روح « أليس في بلاد العجائب ») . وهو - من ناحية - منجذب إلى رومة بشدة ، وكثيراً ما تبدو كنيسته سامقة ، حتى إنك لا تستطيع أن تصعدها. مثال ذلك أنه في مقاله « أفكار على طريقة لامبث » * « يأسف » لأن الأساقفة الانجليكانيين « قد اتكأوا كثيراً على الضمير الفردي » في موقفهم من مشكلة تحديد النسل . وهو من الناحية الأخرى لا يزال يحتفظ ببقايا قوية من البروتستانتية المتبرّرة التي كان يدين بها في عهده الأول ؛ وآية ذلك أنه دائماً يقاوم السلطة دفاعاً عن وحيه الذاتي . بل إنه صرّح بمبدأ « كل امرئ ناقد نفسه » (ومن الطريف أنه صرّح به في خطابه عن الدين والأدب) وهو مبدأ يمكن أن يعد جوهر البروتستانتية (ومما قاله : يجب علينا جميعاً أن نحاول لنصبح نقاداً . ولا نترك النقد في أيدي الذين يكتبون مراجعات في الصحف) .

وفي مذهب اليوت مضامين اجتماعية تتراوح بين الاقطاعية والفاشية المباشرة (٣) . فقد رسم هيكلاً لدولة كنسية ، تشرف على التعليم فيها منظمات رهبانية ، ويكون أمر تحديد النسل فيها مسلّماً للكنيسة . وتقام الرقابة فيها في قصر لامبث** وهلم جرا . وهو أنموذج من الحكومة

---

* راجع هذا المقال في « مقالات مختارة » : ص : ٣٥٢ وما بعدها .

(٣) لا بد لنا من أن نقر بان اليوت اذا اضطر للاختيار فانه احياناً يختار المضامين الاجتماعية لا الدين ، وفي العقد الثالث من القرن ظل لعدة سنوات يساند تشارلس موراس C. Maurras وصحيفته المسماة « العمل الفرنسي » Action Française في مجلة « المحك » Criterion فنشر لموراس نفسه مقالا في عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ وأثنى عليه لأنه في رأيه مثل خير من موسوليني يحتذيه الفاشيون البريطانيون . ولما أدانت الكنيسة الكاثوليكية موراس وصحيفته لأنه تقدم بمبدأ ينادي بأن الكاثوليكية « مفيدة » للدولة الملكية أو الدكتاتورية ، دافع عنه اليوت بقوله ان موراس « مهتم بمظهر ليس من الضروري أن يكون مسيحياً ، من مظاهر الكنيسة الرومانية ، لأن وجهة نظره هي وجهة نظر الفيلسوف الغنوصي » . وقد أوضح ملور شفارتز ان كون الانسان كاثوليكياً ، وليس من الضروري ان يكون مسيحياً (بل يكفيه ان يكون ملكياً) أمر ممتع حقاً .

** هو المقر الرسمي لرؤساء أساقفة كانتربري منذ عام ١١٩٧ .

يشبه حكومة اسبانية وحكومة فيشي الفرنسية . ولعلّ من الطريف أن اليوت وجد لذة عظمى حين أشاع في رسالة بعثها إلى محرري مجلة البارتزان عدد مارس — ابريل (آذار — نيسان) ١٩٤٢ أن حكومة فيشي قد حرّمت تداول مؤلفاته ، وهي إشاعة لم تجد ما يؤيدها من عهدئذٍ . والحق أن الدولة المثالية في نظره هي — بصراحة — دولة إقطاعية . وترسم محاضراته عن « مثال المجتمع المسيحي » وغيرها من المقالات الحديثة مجتمعاً اقطاعياً مطبوعاً بالمثالية (إن كلمة « مثالي » و « مطبوعاً بالمثالية » أساسيتان هنا لأ ن اليوت يعترف بأن كلمة « مثال » في عنوان مقاله ، واردة بالمعنى الأفلاطوني) — « أي مجموعة صغيرة مستغنية بنفسها ، مرتبطة بالأرض ، وحاجاتها مرتكزة في مكان واحد » .

وللارستقراطية في كل هذا دور محدد ، ذلك أن اليوت يؤمن — حرفياً — بما يسمّى « دم الملوك » الذي ينتج « سلوكاً ملكياً راسخاً » كما يؤمن « بارستقراطية النسب » و « الصفوة المختارة » وما إلى ذلك . ولا ريب في أنه يؤمن بالاستعمار بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذي نادى به كبلنج * ، وهو « يعطف سليقة » على العلاجات الرجعية في الاقتصاد من مثل « نظام التوزيع » و « إصلاح القروض » و « الدعوة إلى التسوية في توزيع الأرض في الجنوب الأميركي ». بل هناك ما هو أردأ من ذلك ، « لأنه ليست لديّ موهبة التفكير المغلق » ، فانه لا يتردد عن أن يمزج مبادئ تشسترتون وماجور دوغلاس ودونالد ديفدسون و « غيرهم من القوميين الاسكتلنديين » في رَفْد « ضخم » ويقلبها ويذوقها . ويؤمن اليوت على وجه التحقيق بأنواع من عصبية العرق ، ومجتمعُه المسيحي لن يسمح « بهجرة الغرباء » و « الأجناس الغريبة » التي خرّبت أقساماً من الولايات المتحدة ، وبخاصة

* أي مبدأ كبلنج بان هنـاك « Lesser breeds without the law » وهي الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية ان ترعى « القطعان » التي لم تنل حظاً من الرقي .

نيويورك . وقد يجد مجتمعه « أن كثرة من المفكرين اليهود الأحرار غير مرغوب فيهم » وهلم جرّا .

وكل هذا يضاف ، لا إلى الفاشية تماماً ، بل إلى نوع من العبث بها عبثاً متفحصاً عابراً قلقاً . وهو يقول في وصف خلقية الفاشية : « إنها قادرة على كثير من الخير في حدود » ؛ وإن المغالطة متعينة الوجود في الديموقراطية ولكنها في الدكتاتورية محتملة الوجود ، وإن الفاشية لتهيّىء خلاصاً عاجلاً ولكنه ربما كان خادعاً ، وإن للجنرال ج.ف.ك. فُلر — وهو فاشي بريطاني باعترافه — ملء الحق في أن يدعو نفسه « مؤمناً بالديموقراطية » كأي فرد آخر ، وإن النازيين أصابوا حين أعادوا النساء إلى المطابخ وتربية الأطفال والكنائس . ويميل اليوت إلى « الدولة النقابية »* إذا لم تكن « وثنية » (أي ظنّاً ، يميل إلى حكومة فرانكو وسلازار وموسوليني وبيتان ويرفض حكومة هتلر) وعلى أية حال « فما الفاشية الا ديموقراطية بلغت أقصى الحد في الانحدار » .

ويبدو أن مبدأ الاتباعية عند اليوت ليس في أساسه إلا سلاحاً لتحقيق هذا المجتمع المنفّر البغيض ، فمهمة النقد الاتباعي فيما يقوله ، هي « تحقيق النظام » أما عدوه فهو الفوضى . ومعنى هذا في لغة أدبية خالصة أن نجعل الناقد سوط عذاب ينصب على « الرومانتيكيّ » و « المستيريّ » وما إلى ذلك ، وبهذا الأخير يصبح ناقد مثل اليوت « متعقباً للزندقة » « متربصاً للسَّحَرة » فيطلع على الناس بهذه المرثية العامة : « لقد أفسد الأدبَ الحديث كله ما أسميه النزعة الدنيوية » — و « أنا في شك من أن يصبح قارئ الأدب الحديث رجلاً صالحاً » — ويعلن أن دوره بصراحه هو دور « المصلح الأخلاقي » . ويتعقب اليوت بدعاً معينة بل الحق أن سلسلة

* Corporative State وهي نظرياً مثال الدولة الفاشية بايطاليـة (١٩٢٤–١٩٤٣) وتكون السلطة فيها في ايدي مجموعات ، تضم كل مجموعة أصحاب رءوس الأموال والعمال في ناحية .

المحاضرات التي سمّاها « بحثاً عن آلهة غريبة » ليست إلا حديثاً في الزندقة الأدبية الحديثة مذيلة بفهرست ممتع يضم أربع عبارات زنديقية استمدّها من مصادر شيطانية مثل هربرت ريد والتايمس اللندنية . ويصرح أن غاية الأدب هي محاربة مذهب حرية الرأي . وعندما سلط اليوت نقده السديميّ المستطيل على جرارد مانلي هوبكنز ، وهو أسقف يسوعي . فهو نظرياً إذن يستحق التبجيل ، وحين أجمل هذا النقد كله بكلمة ختامية قال فيها : « إن هوبكنز في هذا الصراع كله لم يقدّم لنا إلا عوناً ضئيلاً » — عندئذٍ كان اليوت يصرخ بأنه لا يكترث بالقيم الجمالية وحدها في تقدير العمل الفني .

ترى كم من اهتمام اليوت بالشعر الذي يلقى قبولاً عند الجماهير ؛ دعاويّ محض ؟ أي إلى أي حد ليس يعنيه إلا أن يجد عدداً كبيراً من المستمعين لمبادئه الدينية والاجتماعية ؟ إن الحدس في هذه الناحية ليبدو طريفاً ممتعاً . غير أنه لا ريب في أن اليوت مشغول البال بمسألة جمهور كبير يستمع للشعر . وفي ذلك يقول : « أعتقد أن الشاعر يفضّل — طبيعياً — أن يكتب لأكبر جمهور ممكن ، وأكثره تنوعاً . وأكثر من يقف في طريقه إنما هم أنصاف المتعلمين أو حثالة المتعلمين لا الأميّون . وإني لأفضل أن يكون جمهوري ممن لا يقرأون ولا يكتبون » . ثم وسّع في هذا الرأي ونمّاه على شكل نظرية تقول : « إن الأديب في حاجة إلى ثلاثة جماهير تشترك في مركز واحد ، جمهور صغير له مثل حظ الشاعر من الثقافة والذوق ، وجمهور كبير بينه وبين الشاعر متكأ مشترك وأخيراً لابد من أن يكون ثمة شيء مشترك بينه وبين كل ذي ذكاء وإحساس يستطيع قراءة لغته » .

ويتخذ هذا الاهتمام بجمهور كبير للشعر شكلاً رئيسياً آخر يتمثل في اهتمام إليوت بالمسرحية الشعرية . فمسرحياته المنظومة تؤدي مهمات متشابكة . وقد أقرّ اليوت أن الشخصيات في المسرحية « إنما تمثل بوجه

ما ، عملاً أو صراعاً في روح الشاعر لبلوغ الانسجام ، دون أن تتخذ ذلك شكلاً واضحاً » . فالأدباء الذين يمزق الصراع نفوسهم ينزعون إلى نسجه في الشكل الحواريّ من المسرحية . ومسرحيات اليوت تحقق هذا الذي يقوله ، ومن أمثلتها الجليـّة مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral . وقد أبان ماثيسون أيضاً بمراجعته « للمقامات الرباعية الأربع » Four Quartet أن اليوت قد جعل شعره الأخير ، وبخاصة القصائد المذكورة . أقلّ روحاً مسرحياً وأكثر تأمّلاً (أي « أثبت وأدق غاية ») من شعره الأول وذلك بأن جعل دوافعه المسرحية وقفاً على قصائده المسرحية الخالصة .

وأهم من هذه الوظائف الخاصة التي تؤديها المسرحية . وظيفتها العامة عند اليوت . وتلك هي مقدرتها على أن تجمع بين الشعر والدعاوة متنكرة في لبوس المتعة العامة . وهو يريد للمسرح تعبيراً شعرياً « نستطيع أن نسمع فيه كلام الأحياء المعاصرين ، وبه تعبر الشخصيات المسرحية عن أخلص الشعر دون حذلقة ، وبه تستطيع أن تنقل أبسط رسالة شعبية دون تفاهة » . وفي قاعدة هذا الأمل عند اليوت نظرية متصلة بنظريته في جماهير الشاعر ذات المركز المشترك ، وهي أن المسرحية الناضجة ، ولنقلْ إنها واحدة من مسرحيات شيكسبير ، إنما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية » — « فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكراً ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل إلى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم حساً موسيقياً . أما الجماهير المعرقة في الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة إثر خطوة » . ومما يجري في سياق هذا ، قوله في موضع آخر إن لهاملت ومكبث وعطيل دع عنك أوديب « ملكاً »* « متعة الهزة في الشعور » كالتي في الروايات البوليسية.

---

* Oedipus Tyrannus احدى المآسي التي كتبها سوفوكليس وقد اثنى عليها أرسطوطاليس=

ومن أبرز مقالات اليوت مقالته « ماري لويد » ، وفيها يحدّد وهو يتحدث الكتابة عن موسيقية انجليزية بارزة وعن الخسارة التي نجمت بموتها ، العلاقة المثالية التي يراها بين الفنان والجمهور : أما الجمهور فهو طبقة اجتماعية متلاحمة ، يتحدث الفنان عن حياتها وآمالها ويعلو بها إلى مرتبة الفن ، ويمنحها رفعة ، وأما الفنان فإنه مستساغ محبوب ودائماً مفهوم ، وهما معاً — أي الجمهور والفنان — متساندان في خلق الفن . ويكاد هذا كله ينمّ عن حرقة أديب ينظم شعراً معقداً غامضاً إلى أن يجد كثيراً من القراء . وأن يقبل عليه الناس في مجالات كبيرة من المجتمع ، تنزع إلى أن لا تسمع باسمه . وفي هذا أيضاً عنصر من خطّة دعاوية واعية . وقبل ذلك بسنوات كتب اليوت في « الغابة المقدسة » يقول .

كانت مسرحيات عصر اليزابث موجهة إلى جمهور يتطلب تسلية من نوع جاف ، ولكنه يتقبل قسطاً كبيراً من الشعر . أما مشكلتنا نحن فيجب أن تكون تناول شكل من التسلية واخضاعه لاجراء يجعل منه فناً . ولعلّ كوميديّ القاعة الموسيقية هو خير ما هنالك في هذا المقام (٤) .

= في كتاب الشعر وعدها المثل الأعلى للمأساة . وهي تصور جانباً من قصة أوديب وترمز إلى عجز الانسان أمام القــدر الذي قد يقذف بــه من حالق عزه إلى الحضيض دون علة واضحة .

(٤) هناك وثيقة أهم من هذه ، وهي قطعة من رسالة إلى عزرا بوند نشرت في Townsman يوليه (تموز) ١٩٣٨ ، وصراحتها العظيمة في الموضوع ، مجتمعة إلى اسلوبها غير المألوف تجعل منها أنموذجاً علاياً لما نستطيع أن نحصله من المراسلات المنشورة التي تبودلت بين اليوت وبوند . وهذه هي :

رأيي في كتابة مسرحية لا يزيد عن :

١. أنه لا بد لك من أن تملك انتباه الشهود طوال الوقت .
٢. فاذا فقدته فعليك أن تستعيده — أسرع !
٣. كل شيء عن العقدة والتشخيصيات وكل ما قاله أرسطوطاليس وغيره أمور ثانوية بالنسبة لـــما تقدم . =

٤

لقلّما تجد نقاداً واعين ، مثل اليوت ، على أنهم يخلقون موروثاً ويستعملونه إلا أن كل ناقد يجرّد ، وهو يجوب مجالات الماضي ، أولئك الأدباء وتلك الآداب التي تعني شيئاً ما عنده في الحاضر ، فيخلق موروثاً فعّالاً أو جزءاً من موروث لنفسه ولغيره من الأدباء . وهناك عدد من النقاد في أيامنا هذه وبعضهم يدرك ، مثل اليوت ، أنه يخلق موروثاً ، قد أعادوا تفسير ماضينا الأدبي ، وتوصلوا إلى نتائج متباينة ، وتباينها يوضح أن اليوت قد قدّم لنا « اتباعية » ما ولكنه لم يقدم « الاتباعية » (وقد حاول هربرت ريد مساعد اليوت في تحرير مجلة « المحك » أن يوازن اتجاه اليوت بخلق اتباعية « رومانتيكية » مناقضة ، مغفلاً كل من وقع بين شيكسبير ووردزورث في كتابه « أطوار الشعر الانجليزي » وفي غيره من كتب) . ويبدو أن التكتل وراء هذا الموروث أو ذاك إنما يكمن فيه دافع سياسي فهناك عدد من النقاد بنوا ماضياً يستعمله أصحاب اليمين وآخرون نظموا ماضياً آخر يستعمله أصحاب اليسار. غير أن هناك مجموعة ثالثة من أصحاب التفسير الاتباعي ليست سياسية — فيما يبدو — أو لعلها سياسية من بعيد ، همّها الأول أن تخلق ماضياً حيادياً في السياسة يستغلّه الفنان .

وأهم نقد اتباعيّ معاصر يتجه نحو اليمين بالاضافة إلى نقد اليوت هو أعمال مدرسة الجنوب ، مدرسة جون كرو رانسوم وألان تيت ،

= ٤. ولكن إن كنت تستطيع أن تمتلك انتباه الجمهور الأحمق ، فانك تستطيع ان تمثل أي العبانيات حين تنصرف عنك أبصارهم ، وما تعمله من حيث لا يشعرون هوالذي يجعل مسرحيتك « خالدة » مدة من الزمن .
فاذا حصل الجمهور على المنظر الذي يمسك عليه انتباهه ، منظر امرأة تتجرد من ثيابها قطعة إثر قطعة ، على نغمات الموسيقى ، فقد ينساغ له الشعر .

٥. فاذا كتبت مسرحية منظومة فلا بد من ان يكون الشعر وسيطاً تنظر من خلاله ، لا زينة جميلة تحدق فيها .

وهي مجموعة غير وثيقة الترابط ، تضم كلينث بروكس وروبرت بن ورن كما تضم عدداً من نقاد الشباب البارزين . ومرّ على هذه المجموعة عهد كان لها فيه برنامج سياسيّ محسوس يشمل الاقليمية الجنوبية ، ومبدأ المساواة في توزيع الأرض بالجنوب . وفي ذلك العهد كانت الجماعة ترى في دونالد ديفدسون قائداً لها . ومزايا هذه المجموعة على الاتباعيين الرجعيين المتفرقين أمثال ونترز وبوند ووندهام لويس واليوت نفسه ، أن فيها مواهب متعاونة وأن لها مركزاً تصدر عنه في جامعتين أو ثلاث بالجنوب ومراكز ترقى إلى درجة « المعسكرات » في الجامعات الشمالية ، وأنه كان لها دائماً صحيفة أدبية ممتازة أو اثنتان ، فكان لها أولاً « المجلة الجنوبية » The Southern Review تحت اشراف بروكس وورن من ١٩٣٥ — ١٩٤٢ ثم مجلة كينيون Kenyon Review بادارة رانسوم بدئت سنة ١٩٣٩ ولا تزال تصدر ثم مجلة سيواني Sewanee Review التي تولى ألاشراف عليها تيت منذ ١٩٤٤ واستمرّ بها آخرون . وكل هذه المجلاّت قد أفسحت صدرها (كما فعلت Criterion التي رأس تحريرها اليوت) لأشد الآراء تبايناً ، واكثر وجهات النظر اختلافاً ، جنباً إلى جنب مع آراء أصحابها .

وربما كان قائد هذه الجماعة حالياً هو جون كرو رانسوم الذي درّس تيت بكلية فندربلت ، وكان بحكم مرانه العلميّ وميله الفلسفيّ وسعة اطلاعه ، وذكائه الوقّاد ، المُفَلْسِفَ النظري للجماعة . وقد كتب رانسوم كتاباً في الدفاع عن «الارثوذكسية» بعنوان « الله دون رعد » God Without thunder (١٩٣٠) وفيه ثغرات غريبة في معرفته الدينية (فهو أول كاتب في اللاهوت يمزج بين فكرة الولادة من غير دنس ، والولادة من غير أب) وعلى هذه الهنات ، فالكتاب هجوم ممنطق حيويّ على العدو الذي يمثله كونت ، والطبيعة والعام (وبخاصة الانثروبولوجيا) ومذهب حرية الرأي . وغرضه في الكتاب محدّد بقوله : « إنه يريد

أن يكسب الناس بخطة جديدة » . وهذا المبدأ اليسوعي قد استمر فيها يبدو ، في كتابيه التاليين وهما « جسم الكون » The World's Body (١٩٣٨) « والنقد الجديد » The New Criticism (١٩٤١) . واتباعية رانسوم تشارك اتباعية اليوت في التبجيل الذي تغدقه على دْن ، وتفترق عنها في أداء احترام — بقدره — للتُن واحتقار شاذّ لشيكسبير (الذي لم يكن — من جراء افتقاره إلى « النظام الجامعيّ » وإلى اطلاع ملتْن ودُن ، إلا « هاوياً » ، وأديباً ينظم مقطوعات Sonnets « سيئة التركيب » . وشاعراً متخلفاً ضئيل المكانة) أما مفتاح النقد عند رانسوم فهو المصطلح « أنطولوجيّ » * Ontological ، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعريّ أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه « السياق الشعري » أو جزئيات القصيدة . ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبعلاقات السياق البنائي كان رانسوم الموجّه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة . (وهو موقف يشبه موقف ف.ر. ليفز بانجلترة) ومع أنه لم يصدر بما يناسب هذا الاهتمام إلا قليلاً من النصوص المدروسة ، إذ كرّس همّه إلى البويطيقا والمشاكل الفلسفية في العقيدة والمعرفة في الشعر ، فان أثره كان شاملاً . كما كانت القراءات التي أصدرها بنفسه ممتازة بعامة . وعلى أن اتباعيته تتضمن توجيهاً دينياً وسياسياً ، فقد نصّ — مناقضاً لاليوت — على أن المقاييس الخلقية في النقد شيء دخيل (وكذلك هي المقاييس الدراسية

---

* أي يتعلق بذلك الفرع من المتافيزيقا الذي يعنى بطبيعة الحدوث أو الحقيقة . يقول رانسوم في كتابه «بجسم الكون» : « يميز شعر من شعر بموضوعه ويميز الموضوع « بانطولوجيته » أو « حقيقة وجوده ... ولذلك ربما كان النقد متكىء على التحليل الانطولوجي كالذي عناه كانت» . ولا بد للقارىء من أن يتذكر أن ارفع أشكال الشعر عند رانسوم هو الشعر المتافيزيقي مثل قصيدة « تقديس » لدن وقصيدة ليداس Lycidas لملتن . وهو الشعر الذي يستطيع أن يوقظ الانتباه على وضع جديد لحقيقة مألوفة ، بما يتكىء عليه من طريقة مجازية أو ايهام ، هو الشعر الذي يعتمد ما يسميه رانسوم « Miraculism » « اي ما له خصائص المعجز العجيب » .

واللغوية والتاريخية والانطباعية وغيرها) وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جمالياً فنياً . (من الطريف أن نلحظ في هذا المقام كيف أن الأثيريّيْن لديه من الشعراء وهما دُن وملتن كانا داعيتين دينيين وسياسيين وأن الشاعر الذي يحط رانسوم من قدره — أعني شيكسبير — كان أقرب شيء إلى ما نسميه نحن اليوم « الأديب الجماليّ ») .

وأكمل ألان تيت عدداً من اتجاهات رانسوم (وبعضها كان هو الذي وضع أصوله باعتراف رانسوم نفسه) وطوّر لنفسه نزعات جديدة . فتناول — مثلاً — مبدأ رانسوم « علم جمال الاقليمية » فحاول أن يوجد نقداً إقليمياً مائزاً ، كأن يفسر — مثلاً — آثار املي ديكنسون على أنها نتاج نيوانجلند . ومع ذلك فإنه لم يطوّر الاتباعية في اتجاه أدبي واضح . وفي المجموعتين من المقالات والمراجعات اللتين نشرهما باسم « مقالات رجعية في الشعر والفكر » Reactionary Essays on Poetry and Ideas (١٩٣٦) و « العقل في جنون » Reason in Madness (١٩٤١) قسط كبير مخصص للمشكلات الاجتماعية والسياسية والتعليمية . بل لقد طوّر برنامجاً يدعو إلى « الرجعية » و « العنف » . (ومن الانصاف أن نقول إن العنف الذي يريده ليس هو استعمال البنادق في الشوارع بقدر ما هو عنف كلامي .) وصرّح بمقاومته للعلم والفلسفة التجريبية والنقد العلمي في مصطلح أعنف من الذي استعمله رانسوم ، ثم إن القدر الضئيل الذي حققه من القراءات الفنية للشعر قد حققه — مثل رانسوم — على مستوىً عالٍ .

أما الذي ثبت على تطبيق مبادئ هذه الجماعة على الأدب فهو كلينث بروكس الذي يظهر فيه تأثير اليوت بأكثر من أي فرد آخر من أقرانه . وفي كتابه النقديّ الأول « الشعر الحديث والاتباعية » (١٩٣٩) Modern Poetry and Tradition حاول مثلما فعل ونترز أن «يراجع» تاريخ

الشعر الانجليزي على منهج مشابه لمحاولة أخرى أقلّ وضوحاً ، بذلها اليوت ، وحاولها ليفز في كتابه « تقويم جديد » Revaluation . ولا بد من أن نعترف بأن بروكس ناقد انتقائي ذو حدة حقيقية وقد أقام ، مستعيناً بكلّ ناقد محدث تقريباً ، اتباعية عمادها « قوة اللمح الساخر »* وهي تضم — في المقام الأول — أدب القرن السابع عشر أي دُن والمتافيزيقيين وجونسون وهريك وغيرهم ، وأدب القرن العشرين أي هاردي وييتس واليوت وعدداً من المعاصرين الآخرين . وفي هذا الكتاب الأول تبدو اتباعية بروكس على خلاف اتباعية اليوت ، فهي قد تغفل أواخر القرن السابع عشر وكلّ القرن الثامن عشر والتاسع عشر (باستثناء أفراد متفرقين مثل سويفت وغاي وبليك واملي ديكنسون وهوبكنز) وقد تستهين بكل من دريدن وبوب ولا تقبل إلا قطعاً متافيزيقية أو لماحة السخرية لشعراء من طراز ملتن . ويصوّر هذا الكتاب ، أثناء تكوينه لهذه الاتباعية ، طبيعتها ، بدراسته المتمعنة للنصوص ، وبمقتبسات مختارة من خير ما أنتجه عدد من النقاد ، وبنصوص شعرية ، وبخاصة من مثل « اليباب » لاليوت ، وبعض شعر ييتس الغنائي . وفي سنة ١٩٤٣ أصدر بروكس كتاباً ثانياً سمّاه « الزهرية المحكمة الصنع » فأكمل به هذين الاتجاهين وجعل لكتابه عنواناً فرعياً هو « دراسات في مبنى الشعر » وضمّنه قراءات

---

* هذا تعبير غير دقيق لكلمة «Wit» تلك اللفظة التي احتشدت حولها معان كثيرة وفهمها كل ناقد حسب هواه ، ولكنها على وجه الاجمال تعنى « القدرة على اللمح لأمور غير متكاملة أو غير متناسبة ثم صياغة المعنى في شكل مفاجيء مدهش ، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الحذاقة او التهكم أو السخرية او الجدة إطلاقاً » . وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها : إنها شيء مألوف طريف في آن ، شيء غير واضح فاذا عبرت عنه أقرّ من سمع التعبير بصحته وعدالته .

وقد انكر جونسون أن تكون هذه العقبة في أساس الشعر المتافيزيقي في القرن السابع عشر ، ولكن إذا نظرنا إلى مفهومها عند النقاد المحدثين وجدنا أنها تلتبس بهـذا النوع من الشعر (انظر التعليق السابق عن هذا الشعر وطبقه على هذا المصطلح « Wit ») . على أن النقاد بعد ذلك يتفاوتون في لمحها عند هذا الشاعر أو ذاك .

لعشر قصائد هامة تراوح بين قصيدة دن « تقديس » Canonization وقصيدة ييتس « بين أطفال المدرسة » . مبرزاً درجات متفاوتة من الإحكام . وهذا الكتاب في الوقت نفسه يوسّع من اتباعية بروكس الأولى ويَعْدل بها إلى وجهة أكثر رحباً . فاذا قصيدة بوب « اغتصاب خصلة الشعر » The Rape of the Lock ومرثية غراي . وقصيدة وردزوورث عن ذكريات الطفولة ، وقصيدة كيتس عن الزهرية الاغريقية بل حتى قصيدة تنيسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتثاقلة » — إذا هذه كلها : « قصائد يحس كثير منا أنها قريبة إلى النهر المركزي للموروث » . ولقد اتسع لديه المفهوم الأول الذي استوحاه من اليوت أعني مبدأ « قوة اللمح الساحر » فأصبح يشمل « التهكم » و « ايهام التضادّ » و « الرمزية » و « الغموض » و « المبنى الروائي » ، حتى أصبح في الامكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر المتافيزيقي . ومن الطبيعي المتوقع — مع ذلك — أن تكون دراسة شعراء مثل دن وشيكسبير وبوب أمثلة من الدراسة الدقيقة ، أحفل وأحسن من دراسة شاعر مثل تنيسون أو ملتن (الذي كتب عنه مقالة بليدة جوفاء) . وهذا الكتاب — حسب تعريفه — تطبيق لأفكار رانسوم ، في كشفها الفنّي عن المبنى الشعريّ . وتركيزها على الدراسة المستفيضة للنصوص ، ونصها على أهمية دن والمتافيزيقيين : حتى إنه لمن الطريف ، بعد هذا كله ، أن نراه يهاجم رانسوم في بعض ملحقات الكتاب المخصصة لمسائل نقدية عامة ، بأنه غير مرن في أفكاره ، وأنه يبالغ في إعجابه بِدُنْ ، وإن كان ذلك هجوماً معتدلاً .

وفي سنة ١٩٣٨ جمع بروكس وروبرت بن ورن مختارات من الشعر لطلبة الكليات عنوانها « فهم الشعر » Understanding Poetry وهي ترعى قدراً معيناً من الدراسة الدقيقة والتحليل للمبنى و « اتباعية بروكس » (والغالب عليها تفضيل الناحية الأخيرة ، وذلك باختيار الأمثلة وحشد

الأسئلة » وترتيب الأوراق » بطريقة تكفل الفوز لِـدُنْ والمتافيزيقيين على شللي والشعر الرومانتيكي) . أما نقد ورن نفسه ، وهو غير كبير في الحجم ، ولمّا يجمع في كتاب ، فانه أقل احتفالاً بالموروث الأدبي ، وأميل إلى الموروث الأخلاقي ، وقد ظل هذا الأمر كذلك منذ أن نشر مقالته The Briar Patch ضمن مجموعة مقالات عن ملكية الأرض عنوانها « سأحدد موقفي » I'll take my Stand سنة ١٩٣٠ . وفيها احتج مستنداً على مبادئ خلقية لا يأتيها الباطل * ، بأن من الخطأ منح المساواة والتعليم العالي وأمثال هذين من ضروب الترف للزنوج — ظلّ هذا شأنه الى أن نشر مقدمة لطبعة مصوّرة من قصيدة كولردج « أغنية الملاح القديم » في سنة ١٩٤٦ قال فيها : إن القصيدة ليست إلا رمزاً أخلاقياً معقداً ، وأدخل مقياس « الصدق » على فكرة كولردج « الخيال الخالص » .

ولا ريب في أن أكبر ناقد معاصر خلق اتباعية تتجه نحو اليسار هو ڤرنون لويس بارنغتون . ويعد كتابه الضخم ذو الأجزاء الثلاثة « التيارات الرئيسية في الفكر الأميركي » والذي أبقاه موته المفاجئ ناقصاً ، — يعد من الآثار الشامخة في الموروث الأميركي . والعنوان الفرعيّ لهذا الكتاب هو « تفسير الأدب الأميركي من أقدم عهوده حتى سنة ١٩٢٠ ، » إلا أن كلمة « أدب » فيه مستعملة بأوسع معانيها ، لأنه في حقيقته دراسة لتاريخ الاجتماع والأفكار الاقتصادية بأميركة ، منعكسة في أدبها . وقد استنقذ بارنغتون الموروث الأميركي الحيوي المتمثل في الراديكالية والديموقراطية ، المتنقل من روجر وليمز وفرنكلين وسام آدمز وتوم بين وجفرسون (عَبْرَ) وتمان والداعين لالغاء الرق بأميركة إلى الأدباء الراديكاليين في هذا القرن . وقد كتب بارنغتون كتابة رجل حر الرأي صادق اللهجة ، كتابة تلميذ

---

* لا يخفى على القارىء أن هذا ضرب من التهكم .

من تلامذة جفرسون ، يدافع عن « اعلان الاستقلال » وعن وثيقة الحقوق ضد الدستور ، وأساس نظرته « حتمية اقتصادية » . اقتبسها من ترِنْ ومن أستاذ مغمور اسمه ج. ألان سمث (وهذا الثاني مؤلف كتاب عنوانه « روح الحكومة الأميركية » ، The Spirit of American Government ظهر سنة ١٩٠٧) أكثر من أن يكون استمدّها من « المادية التاريخية » أعني نظرية ماركس ، الشبه حتمية .

وكتابه ناقص ضعيف في الناحية الجمالية ، فهو يغفل بو (ويحوّله للمحلل النفسي والأديب) ويشوّه ملفل معتمداً على السيرة السخيفة التي كتبها ويفر ؛ ويقصر أهمية ثورو على أنه ذو تجارب اقتصادية . ويعجز عن أن ينصف هوثورن ، ويضحي بهنري جيمس . وقد يكون كل هذا وفق منهج مرسوم لأن بارنغتون مهتم بالأفكار ، وهو يقرّ قائلاً « أما الأحكام الجمالية فلم أكن كثير الاهتمام بها » . غير أنه في كتابه نفسه خصص خمساً وعشرين صفحة لجيمس برانش كابل « ذلك الروح الساخر الرفيع الذي مَنَحناهُ حتى اليوم » ، « غريب الأطوار مثل شو ، مثيرٌ مثل تشسترتون » ، إنه لرجل يمكن أن نقارنه بكارليل وتوين .

ثم إن كتاب بارنغتون ، حتى حين نحاسبه في حدود منهجه ، مليء بالأخطاء . فهو يغفل ما أسداه الزنوج للتاريخ والأدب الأميركي . ويستخف بجون براون ، ويتخلى عن الحتمية الاقتصادية من أجل أن يمدح كوبر (مع أن هذا كان المدافع الجهير عن حقوق الملاّك المحافظين المتطرفين) لأنه اتفق له أن أعجب بعمله . وهو قادر على أن يقول في بريانت « ربما لم يكن شاعراً عظيماً ، ولكنه كان أميركياً عظيماً » . وهو يرى في بنكروفت مؤرخاً أعظم من برسكوت وموتلي وباركمان لأن هؤلاء جميعاً كانوا « مثقفين من محتدٍ رفيع » « انعزاليين » وكان بنكروفت « الديموقراطي المكافح الوحيد بينهم جميعاً » . ومع كل ذلك فان كتاب بارنغتون عمل جميل هام

ذو أثر واسع في جيله والأجيال الخالفة من نقاد الأدب : ولعله أول كتاب خلق موروثاً كاملاً راديكالياً ديموقراطياً اجتماعياً لدى الأدباء الأميركيين . لينافس الموروث الرجعي الارستقراطي الديني الذي أوجده إليوت ورانسوم وونترز وغيرهم .

وهناك فريق ثالث من موجدي الاتباعية يتفاوت أفراده في مدى إغفالهم الأهداف السياسية : وقد كان جل اهتمام هذا الفريق موجهاً إلى إقامة ماضٍ يفيد منه الفنان الخالق : وأحياناً يفيدون منه هم أنفسهم . ويندرج تحت هذه المقولة كتابان من أحسن الكتب أولها « دراسات في الأدب الأميركي الكلاسيكي » Studies in Classic American Literature للورنس : وهو تفسير مغرق في النظرة الذاتية : مؤسس على الفكرة الأسطورية التي يؤمن بها لورنس وهي « التعرف الغريزي » . والثاني كتاب متأثر كثيراً بالأول وهو « في الخلق الأميركي » لوليم كارلوس وليمز . وهو إلى تفسير التاريخ الأميركي — من جديد — أشبه منه بتفسير الأدب . وليس فيه حديث عن أديب محترف إلا عن واحد هو بو ، ولكن الكتاب مخطط — بصراحة — ليقيم موروثاً للأديب الأميركي . ويقول وليمز « وما ذلك إلا لأن الحمقى لا يؤمنون بأن لهم أصولاً صدروا عنها » . ومع أن أحكامه — بعامة — غير تقليدية . إذ يعلي من شأن أشخاص مثل مورتون أف مريمونت وهارون بر* . فان كتابه كان ذا أثر في الأدباء لا ينكر ، وأبرز من تأثر به هارت كرين وقصصي مؤثر اسمه جون سانفورد . ويجمع وليمز التاريخ الأميركي

---

* اختار هذين المثلين ايبرهن على أن وليمز لا يعبأ بمقاييس العرف التقليدية ، لأن مورتون التاجر الانجليزي لم يكن مرضياً عنه فقد اتهم ببيع الاسلحة للهنود ، وفي سنة ١٦٣٠ صودرت ممتلكاته ، وتقلبت به الحياة كثيراً بين سجن واطلاق ، وأما بر (١٧٥٦–١٨٣٦) فقد اتهم بالخيانة ثم برىء لرحل الى انجلترة وفرنسة ثم عاد الى وطنه .

حول قطبين ، فيقع في حيّز الأول : الهنود — الفرنسيون — الكاثوليك ويقع في حيز الثاني : البيض — الانجليز — البروتستانت ، وتتمشى مع الأول الحرية والمرح والخلق الفني ، وتلزم الثاني الخشونة البيورتانية والكبت واصطناع الحشمة . أما رأيه في البيورتانية فإنه مبسّط جداً معدول عن الصواب ، وهو رأي يتميز به العقد الثالث من هذه القرن حين كانت البيورتانية خصماً للفنان ، وإذا ذكرت انصرف الذهن إلى أنتوني كومستك * أكثر من انصرافه إلى جون براون . إلا أن الكتاب ليس فحسب من أجل الآثار النثرية في عصرنا بل هو نظرة جديدة في القيم ، مثيرةٌ باعثة على الحيوية .

وثمة مجموعة أخيرة — محدودة إلى حدّ ما — من هؤلاء النقاد الاتباعيين ، يمكن أن نسميها بغير تأنق « النسابين الأدبيين » وهم النقاد الذين يحرصون على أن يذكروا « أبناء » هذا الأديب أو ذاك . وقد كانت هذه الطريقة دائماً احدى الطرق التي يشغل بها النقاد وقتهم — منذ دريدن في أقل تقدير — وليس يكفيهم أنهم وجدوا سبنسر « الابن الشعريّ » لشوسر ، ووجدوا ملتن « الابن الشعريّ » لسبنسر ، ولكنهم وفقوا أعظم توفيق حين استطاعوا أن يردّوا ولر إلى إدورد فيرفاكس . ولعلّ أكثر المعاصرين شغفاً بتتبع الأنساب الأدبية هو الناقد الفرنسي فردنند برونتيير الذي حاول أن يطبق في هذا المجال نظرية تطور حرفية مستمدة من علم الأحياء الداروني . ويظهر مؤلفه كيف أن الأشكال والمؤثرات تنمو وتتكاثر وتتطور ثم تتلاشى كأنها فصائل حيوانية . وقد نمّى بعض النقاد الانجليز والأميركيين هذا التتبع للأنساب ، وجعلوا منه طريقة ، دون أن يُغرقوا فيه إغراق برونتيير فمثلاً : قد يصرف هوراس غرغوري صفحتين وهو يتتبع أثر

---

* ذلك لأن كومستك هذا (١٨٤٤–١٩١٥) شن حرباً « بيورتانية » على الأدب الشهواني المبتذل والف جمعية « قمع الرذيلة » ، وتسبب في القبض على ٣٠٠٠ شخص وحرق ٥٠ طناً من الكتب .

« دون جوان » لبيرون في « جوليان سورل » لبيل وفي « جريجرز فيرل » أحد شخصيات إبسن . و « جوان » عند شو ، و « منيفر شيفي » لروبنصون . و « بروفروك » لاليوت . وليست مقالة سسل داي لويس « أمل للشعر » A Hope for Poetry إلا دراسة مستقصاة في الأنساب الأدبية ، استعمل فيها المؤلف مبدأ أودن « عمي – جدّي » . ووجد جذور الحركة الشعرية التي تنتظم أودن وسبنسر ولويس نفسه عند « أجداد » مختلفين مثل جرارد مانلي هوبكنز وولفرد أون واليوت . وما « الجد » عند داي لويس إلا « النسبة الوطنية الممكنة أي الرابطة الضرورية بالماضي أي معنى الموروث » . وهناك شاعر ناقد انجليزي شاب اسمه فرنسيس سكارف وهو « نسّابة » دائماً . يردّ ديلان توماس الى جويس وفرويد والتوراة . ويردّ السريالية إلى رامبو ونرفال ولوترمونت وهكذا . أما المتخصصون في الأدب المقارن مثل ماريو براز فهم نسّابون دائماً . ذهاباً مع ميلهم الدراسيّ لا النقد .

٥

هضم اليوت المؤثرات الخارجية في يسر ، وبجهد ظاهره ضئيل . حتى ليبدو وكأنه أبو عُذْرة كلّ ما صدر عنه . غير أن آثاره تعتمد الاستمداد من غيرها كثيراً . وقد أثر في نقده عدد من معاصريه تأثيراً كبيراً . وفي أول القائمة من هؤلاء يجيئ طبعاً عزرا بوند . فمنه ورث اليوت طريقته التفسيرية ، وطريقته في الدراسة المقارنة ، وفكرة الناقد العالم . ومما يستحق التنويه أن دعوة اليوت في إحدى مقالاته الأولى « يوربيدس والبروفسور مري » إلى دراسة تتخطى حدود الزمان « فتربط بين هوميرس وفلوبير » – إن هذه الدعوة ليست إلا .شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب « دراسة أدبية تضع ثيوقريطس والمستر ييتس في ميزان واحد » . أضف إلى هذا أن اليوت مدين لبوند بعدد من مبادئه – على التعيين – ومن ذلك فكرة

اللاشخصانية ، وفكرة التبادل الموضوعي – في رأي ماريو براز – فقد ذهب هذا الدارس إلى أن أصل الفكرة الثانية موجود عند بوند في مقاله « روح الرومانس » حيث يقول : إن الشعر « نوع من الرياضيات المتلقاة إلهاماً ، ويعطينا معادلات ، لا للأرقام المجردة والمثلثات والكرويّات وما أشبه ، بل للعواطف الانسانية » .

وفي نفس اليوت نحو بوند احترام يبلغ حدّ التقديس على الرغم من خلاف أساسي في الدين ومشاجرات أخرى . وهو لا يعدّه أحد عظماء النقاد المعاصرين فحسب بل « لعله أعظم شاعر حيّ في لغتنا » (٥) . ومع ذلك فمما يثير السخرية أن يسيء الناس فهم إهدائه قصيدة « اليباب » لبوند « الصانع الأحسن » ، عرفاناً منه بالجميل . فهذه القولة « الصانع الأحسن » استعملها دانتي في وصف آرنو دانيال في « المطهر » (على لسان غويدو غوينشللي) ولكنها اليوم تحمل معنى التقريظ الساخر المتخفّي (وإن لم تكن كذلك حينئذ) إذ هَبْ أن دانتي لم يكن يعلم أنه صانع خير من آرنو وأعظم فنحن اليوم نعرف ذلك ؛ فإذا استعملها اليوت في حديثه عن بوند ففيها يقترن العرفان المهذب بالجميل مع ما توحيه من شعور الزهو بمقدرة فائقة .

وثاني اثنين من المؤثرات في اليوت – بعد أثر بوند ، مستمد من ت.إ. هيوم الذي قتل في الحرب العظمى عام ١٩١٧ وعمره أربعة وثلاثون

---

(٥) كشف اليوت عن أحد العوامل في هذا الاحترام الذي يبدو مفرقاً في مقال له عنوانه « عزرا بوند » نشر بمجلة شعر ، سبتمبر (ايلول) ١٩٤٦ حيث قال : « في سنة ١٩٢٢ قدمت اليه في باريس مخطوطتي من قصيدة مبددة متراخية فوضوية تسمى « اليباب » فغادرت يديه وقد ارتدت الى نصف حجمها في الشكل الذي ظهرت فيه مطبوعة » . وحين يقول في نهاية المقال نفسه عن الاناشيد Cantos « ليس في الأحياء من يستطيع ان يكتب مثل هذا . كم في الناس من يستطيع أن يكتب ما يشبه نصف هذا جودة ؟ » فان هذه العبارة لا تثير معنى موضوعياً أكثر مما أثارته أشباه لها من قبل أما اليوم فانها قد تعطي قسطاً صالحاً من المعنى الذاتي .

عاماً ، ولم تنشر آثاره إلا في سنة ١٩٢٤ عندما نشر هربرت ريد مجموعة من أوراقه بعنوان « تأملات » Speculations . وقد كان هيوم مترجماً عن برغسون وسورل ، كاثوليكياً . عقلانياً كلاسيكياً . عسكرياً . فاشياً قبل الأوان . وكانت أيدي أصحابه تتداول تعليقاته في نسخها الخطية . ومن المؤكد أن اليوت وبوند وعدداً من النقاد الآخرين كانوا يعرفونها قبل أن تطبع . وقد استمد اليوت من هيوم — إلى حد ما — اتباعيته الكلاسيكية وأن العقيدة هي العنصر الحيوي في الدين . وفي سبيلها يستطيع المرء أن « يزدرد » العاطفة والشعائر ، كما استمد منه مثاله الأعلى في أن الفن والنقد إنما هما في خدمة السنّة الدينية والرجعية السياسية . ولعلّ هيوم هو الناقد المعاصر الوحيد الذي كان في مقدوره أن يوافق اليوت تماماً على فكرته المنحرفة في أن الصلة الفردية بالله تميت . وأن الحرف المكتوب يمنح الحياة . وقد نال هيوم في ربع القرن التالي لوفاته صيت الرجل الذي حمل لواء النقد الاتباعيّ . وبالاضافة إلى أثره في اليوت ، فان أثره منطبع في بوند (الذي سجل محادثة مسيئة بينه وبين هيوم وقف فيها موقف الأستاذ ووقف هيوم تلميذاً تملؤه الرهبة) وفي ألان تيت وغيره من أفراد مدرسة الجنوب ، وفي الانسانيين المحدثين وت. ستيرج مور وفي المعسكر الثاني : معسكر رتشاردز وهربرت ريد .

وعلى الرغم من الخلاف الأساسي بين رتشاردز واليوت . فان الأول كان ذا أثر كبير في الفكر النقدي عند الثاني . وكثيراً ما اعترف اليوت بأنه مدين لرتشاردز ؛ وبأن أفكارهما تتشابه ، وأن مؤلفات رتشاردز « ذات أهمية أصلية في تاريخ النقد الأدبي » وقد استمدّ من رتشاردز مبدأ من مبادئه الأساسية الأولى أعني نظرية عدم التناسب بين المعتقد والتذوق الشعري في القارئ مطلقاً ، وفي الشاعر مع بعض التقييد . وقد قاوم اليوت التوجيه العلميّ الأساسي عند رتشاردز ، وكثيراً ما كانت مقاومته هجوماً

حاداً ، بينا استعار في نفس الوقت كثيراً من مبادئ ذلك التوجيه وقسطاً وافراً من مصطلحاته .

ومن أكبر المشكلات التي يثيرها نقد اليوت مشكلة الناقد الذي يتفق له أن يكون أديباً خالقاً ذا شأن . فمن بين النقاد الذين نعرض لهم في هذا الكتاب نجد عدداً لا يكتبون الا نقداً أو دراسات ومن هؤلاء بروكس ورتشاردز وكارولاين سبيرجن ومود بودكين . أما أمثال ونترز وبلاكمور وامبسون وبيرك فهم شعراء أو قصصيون يتفاوتون درجات في الأهمية والبراعة الأدبية ، إلا اليوت فانه شاعر خالق من الطراز الأول ، وذو شأن كبير . وقد أصاب ماثيسون حين ذكرنا بأن اليوت « يقف في سلسلة الشعراء النقاد ، وهي السلسلة التي تبدأ بالشاعرين جونسون ودريدن وتضم صمويل جونسون وكولردج وآرنولد » . ولقد أحرز ما أحرزه من بسطة في التأثير ، لأنه كان كذلك — ذا صنعة يتحدث عما يعرفه حديث دراية ، لا بالواسطة .

وأكبر ممجد للشاعر الناقد في عصرنا — على وجه متميز — هو بوند الذي يقول في بعض المواطن « لا تلقوا انتباهاً لذلك النقد الذي يصدر عن ناس لم يكتبوا كتاباً معروفاً » ، ويقول في موطن آخر « إذا أردت أن تعرف شيئاً عن السيّارة فهل تذهب إلى من يعرف عنها وعن قيادتها شيئاً أو تذهب إلى من سمع بها فحسب ؟ وإذا خيرت بين اثنين من صانعي السيارات فهل تذهب إلى من أجاد صنع واحدة أو إلى من صنع سيارة رديئة » ؟ . ومع هذا كله ، فكلّ هذا الحجاج ليس في جانب الشاعر الناقد ، وحتى اليوم لم يُحقّقْ أحدٌ حُجّةً فنكلها بأن الفنان الذي ينقد الفن يميل إلى أن يحكم عليه من زاوية الجهد الفني ، لا من حيث معناه أو جماله * .

* أي يطلق اهتمام الناقد إن كان فناناً بطبيعة الجهد المبذول لا بنتيجته ، وهذا على أنه لا يحقق الغاية المطلوبة من النقد فانه يتطلب قدراً موضوعياً كبيراً من روح الانصاف .

وهذا الذي جرت عليه المجلات الأدبية . وبخاصة الحرة منها . من تحويل الشعر توا للشعراء كي يراجعوه قد كشف عن ان اعتراض فنكلمان ينطبق على أحسن الأمثلة . أما في أردأ الأمثلة . فان الشاعر الناقد ينصرف إلى أمور من الشحناء الخاصة ، وتقارض الثناء والبذاء ، ونثل الأحقاد والانتقام .

ونظرة إلى بضعة نماذج من النقد الذي ينهمك فيه الأدباء الخالقون ذوو الشأن قد تلقي ضوءاً على هذا الأمر . وأبرز مثل على هذا النوع من النقد في عصرنا – باتفاق إجماعيّ – هي المقدمات النقدية التي يكتبها هنري جيمس . فهذا القاصّ كان يجمع بين بصيرة نافذة في عملية الابداع والكشف الذاتي المسهب ، وبين القدرة التعميمية الفذّة على أن يزودنا بأقيم وثائق خطها قلم عن عملية الخلق الفني . غير أنه كان يعوزه نفاذ البصيرة في عملية الخلق عند الآخرين . وعلى ما كان يتمتع به من حس مرهف في صنعته . لعله أعظم حسّ في عصرنا ، فإنه لم يحقق عندما كان يتحدث عن أديب آخر مثلّ النتائج التي حققها وهو يحلل ذاته .

وهذا الموروث من الكشف الذاتي – كما بدأه جيمس – استمر عند عدد من الشعراء النقاد في عصرنا ، ومن أبرزهم ألان تيت وجون كرو رانسوم (أما اليوت فلم يسجل إلا شيئاً قليلاً من هذا ويكاد لا يتحدث عن شعره صراحة ، مفضلاً أن يتحدث عن « الشاعر » عموماً ، وهذا غريب حقاً لأنه هو الذي يقول « إنني لأعتقد أن النقد الذي يجريه أديب ماهر ذو مران على نتاجه لهو أشد أنواع النقد حيوية وأعلاها درجة ») . أما تيت فإنه في مقال بارز عنوانه « نرجس في نظر نفسه » Narcissus as Narcissus من كتابه « العقل في جنون » حلل قصيدته « أغنية إلى الأموات المتحالفين » في عشرين صفحة من التعليق المسهب ، وهو تحليل جليل الفائدة ، يستحق أن يقف في صف مع رسالة كتبها هارت كرين يفسّر بها قصيدته « عند قبر ملفل » ، ويصلح اتخاذهما دراسة

للعقل الشعري المعاصر . إلا أنه يكاد يكون من المستحيل أن نعدها نقداً لأمور كثيرة ليس أقلها شأناً أن الشاعر حين يتحدث عن نتاجه . يستطيع أن يحتكر أية حقائق يريد تزويدنا بها .

وأما جون كرو رانسوم . وهو يمثل موقفاً مخالفاً . فانه يعالج هذا النوع من النقد الذاتي الكاشف بطريقة أحذق — بعض الشيء — فقد خلق من حيث هو ناقد « بويطيقا » تبدو مؤسسة في المقام الأول على طريقته هو في كتابة الشعر وتتضمن تمييزه بين « المبنى » و « السياق الشعري » في القصيدة ؛ والتفرقة بين الوزن والمعنى . فالقصيدة لديه توفيق بين المبنى والسياق الشعري ثم يتحقق فيها توفيق آخر عندما يغير المعنى المقصود لينلرج في الوزن . أو يغير الوزن ليلائم المعنى . وهذه التفرقة — بكل أجزائها — صحيحة : ولا ريب . في حال رانسوم أو في نتاج رجل مثل ييتس (الذي كان يكتب نثراً أولاً ثم يطرّقه في سموط الوزن) أما في حال شاعر ينبثق عنه النظم حراً مثل شيكسبير أو كيتس في أوائل عهده ، فان هذه التفرقة نابية لا محلّ لها . وحين خلق رانسوم بويطيقا على مثاله ، كان ذلك ضربة لازب بالنسبة له ، كما هي الحال عند كل شاعر ناقد ؛ غير أن هذا الأنموذج الذي خلقه كان محدوداً لا يمكن تعميمه فقلّت منه الفائدة .

ومن هذه الأمثلة القليلة عن الشاعر الناقد — وهي أمثلة من خير ما قدّمه عصرنا — تظهر بعض المشكلات المُشْتَمِلَة تَمَّةَ . فالأديب الخالق خير الناس استعداداً (تحت ظروف معينة) ليتحدث عن نتاجه . غير أنه ليس في طوق أحد — حينئذٍ — أن يناقشه الرأي فيه ؛ ومن ثمّ يصبح النقد فناً منعزلاً ؛ مثله في ذلك مثل السيرة الذاتية . ولو أنهذا الأديب بدلاً من التحدث عن نتاجه أقام نظرية إنشائية عنه فان هذه النظرية قد تعاني لاقياسيته وشذوذه لأن كل الأدباء إلى حد ما . ومن وجه وآخر ،

لا قياسيون شذوذاً وتفرداً . وإذا ناقش نتاج الآخرين موجهاً ضرورةً بنتاجه المتخصص ، فمن المحتمل أن يفتقر إلى المعرفة والأساس النظري اللذين يحتاجها الناقد المترف كما يفعل إ.م. فورستر في قطعه الأدبية . ومن المحتمل أن يعجز عن أن يكون قارئاً عادياً لشدة وعيه بطريقته ، بينا هو لا يستطيع أن يكون ناقداً خالصاً أو صانعاً خالصاً ، كما كانت حال فرجينيا ولف في كتابها « القارئ العاديّ » The Common Reader. وقد تحول محرّمات ذاتية دون الحديث عن نتاجه — صراحةً — كما هي حال اليوت أو يكون عاجزاً عن أن يسلط بصيرته على نتاج غيره مثلما يسلطها على نتاجه كحال جيمس ، وأخيراً قد يكون مشغول الذهن بقواعده التي يضعها أو يكون شديد التشبث بنتاجه حسوداً أو مصاباً باحدى الرذائل التي تصيب الشاعر الناقد ، مما سبق ذكره . وقد يقال ، في وجه هذه الاعتراضات ، إن نقداً موضوعياً من الطراز الأول قد ينشأ على يدي أديب خالق من الطراز الأول ، وذلك هو حال اليوت . ولكن أحسن النقد كالأحسن من كل شيءٌ آخر ، سيكون حسب قانون عام — في هذا الحياة — نتاج قوم محترفين . (ولسنا ننكر بهذا قاعدة من أصول القواعد النقدية وهي أن الناقد بحاجة إلى أن يحسن شيئاً من تجربة الأديب الخالق ، وإلا عجز عن أن يفهم مشكلات الخلق الفني ، كما أننا لسنا نقلل من الأهمية العظيمة التي تتمتع بها وثائق أدبية مثل مقدمات جيمس ومقالة تيت) .

ولقد كتب اليوت يقول في دريدن : « إن مقالاته هي أفكاره الواعية عن أنواع الانتاج الذي كان يزاوله » ، وفي هذه الفكرة التي يقدّمها عن شاعر يكتب نقداً ويصفه بأنه « واعٍ » اقترح اليوت الزاوية التي يريدنا أن ننظر إليه منها . ويقرر اليوت ، بوضوح ، صفة نقدية يسميها أحياناً

الحسّ التاريخي ، ويعدّها ضرورة لازمة لكي تكفل بقاء الشاعر شاعراً « بعد عامه الخامس والعشرين » ، وبما أنه ظلّ يكتب شعراً بعد أن تجاوز هذه السنة الحاسمة (قال قولته تلك وهو في التاسعة والعشرين) فليس مما يجافي الصواب أن نزعم بأنه وجد تلك الصفة النقدية في نفسه . ومع هذا فانه يرسم خطاً فاصلاً بين المحتوى الشعري للشاعر وبين نقده . كتب يقول : « لقد أقول إن المرء قد يكون من حقه ، في نتاجه النثري ، أن يشغل نفسه بالمثاليات أما عندما يكتب شعراً فإنه لا يستطيع إلا معالجة الحقيقة » . وهذا القول حسبما ترقي إليه معرفتي أول ردّ من اليوت على تهمة التباين بين شعره ونثره — تهمة طالما لاحقته في صور مختلفة ؛ فهي تتدرج من الهجوم العنيد الذي واجهه به إرنست بويد في قوله « ليس بين نظريته الجمالية وتطبيقه العملي أدنى علاقة » إلى هجوم متعاطف معه يمثله رانسوم في قوله :

> وتصادم الشاعر والناقد فكان اليوت الناقد هو المستر جيكل ، واليوت الشاعر هايد . وكان عجيباً أن نتصوّر في حكمة جيكل الشاملة وجود الكلمة التي تبرر هايد . وقد درست هذين كليهما بامعان رجاء التوفيق بينهما غير أني أظن أن هذا التوفيق لن يتحقق ، وأن الكلمة التي بحثنا عنها في الحكمة الشاملة غير موجودة ؛ لقد سار تيار النقد بقوة في وجه تيار الشعر .

ويكاد ماثيسون أن يكون الوحيد الذي تقدم للدفاع عن تماسك اليوت ، فأقرّ أولاً أن اليوت « يفضل نوعاً من الشعر مغايراً كثيراً للذي يستطيع نظمه » ثم ذهب إلى أن « نقده ينير أهداف شعره ، وشعره يصور مظاهر كثيرة من نظريته النقدية » . وحين ظهرت « المقامات الرباعية الأربع » كان ماثيسون قد أصبح يعتقد أنه خير ما يساعد على فهم شعر اليوت هو

النظر في نقده . وأشار إلى أن مقال اليوت « موسيقى الشعر » يلقي أنسب الأضواء على أهدافه الشعرية ، وهو حجة جديدة تنقض حجة الذين لا يزالون يوضعون في الخطأ المغالط بقولهم إنه لا انسجام بين نتاجه الخالق « الثوري » ونقده « الاتباعي » (٦) .

وعلى الرغم مما تورط فيه الفريقان من هذر ، فهناك نقطة هامة في مضمون هذا الجدل وهي الوحدة العضوية في الشخصية الانسانية . أما النقاد الذين يرون تبايناً في نتاجي اليوت فهم لا محالة يجردون المرء من كل مظاهر المعنى إن لم يكن من الحياة نفسها . وكذلك فان ماثيسون يخطئ — من الناحية الأخرى ، حين يتصور أن العلاقة بين الانتاجين بسيطة جداً وأن النقد ليس إلا « المرشد الميسور » أو « الترجمة الحرفية » للشعر . وأسلمُ من هذين الموقفين موقف اليوت نفسه في أن نقد الشاعر قد يكمل شعره من بعض النواحي ، وقد كتب يقول في إحدى مقالاته الأولى : « إن الشاعر الناقد ينقد الشعر من أجل أن يخلق شعراً ، وفي هذا يلحظ أوضح العلاقات بين الاثنين . وقد لحظ أيضاً أن الشاعر يتخذ من نفسه الناقدة أداة عاكسة أو مدافعة حين قال : « ربما لم يكن آرنولد أبداً موضوعياً حين كتب هذا السطر بل ربما أثير إلى ذلك دفاعاً عن شعره » . وفي سنة ١٩٤٢ توقف اليوت عن الايماء إلى استقلال نقده ، وكتب يقول : « غير أني أعتقد أن الكتابات النقدية للشعراء ، وقد كان منها في الماضي أمثلة متميزة ، إنما يرجع قسط كبير مما فيها من متعة إلى أن الشاعر يجرب — غير واعٍ أحياناً إن لم نقل عامداً ، أن يدافع عن نوع الشعر الذي يقرضه ، أو

---

(٦) كسبت « المقامات الرباعية » — فيما يبدو — أناساً كثيرين الى صف ماثيسون ، ومنذ أن كتب هذا الرأي اقتبسه كثيرون ، منهم الآنسة م. ك. برادبروكس في كتاب « ت. س. اليوت — دراسة لأدبه على أيدي كتاب متعددين » (١٩٤٧) وهي تقول : « إنّ نقده خير تعليق على شعره في الغالب »، وشفعت ذلك بنقول مؤيدة. ومنهم وليم يورك تندال في مجلة The American Scholar خريف ١٩٤٧ في مقال له ألح فيه على ان نقد اليوت ، مهما يكن موضوعه الظاهر ، فانه نقد لإنتاجه .

ليضع قاعدة للشعر الذي يريد أن يفرضه » . ومعنى هذا أن النقد يؤدي لصاحبه مهمات متعددة ، مثلما يفعل الشعر ، وأنه في الحقيقة نوع آخر من الشعر ، وأنّ هذين النوعين قد يتداخلان بدرجات متفاوتة ، دون أن يتلاحما ، كلياً ، أو ينفصلا تماماً .

ويبدو أنهما في السنوات الأخيرة أخذا يميلان إلى التباعد ، كلٌ عن الآخر ، ذلك لأن مقالات اليوت التي صدرت في العقد الخامس من هذا القرن قد نزعت إلى مواجهة الاتباعية في مظاهرها الدينية والتعليمية والاجتماعية بصراحة اكثر من رؤية الاتباعية من خلال النصوص الشعرية : (وهذه هي مرتبة حسب ظهورها)* :

١ : يتركز خطابه الذي ألقاه حين رأس الجمعية الكلاسيكية ، ونشر في كرّاسة عام ١٩٤٢ بعنوان « الكلاسيكيات والأديب » حول مشكلات الثقافة المسيحية .

٢ : ومقدمته التي كتبها لكتاب « مختارات من منظوم كبلنج » ونشرت في العام نفسه ، « ليست إلا دفاعاً سياسياً عن وطنية كبلنج الاستعمارية وعنصريته العرقية (لا يصدق اليوت أن كبلنج يؤمن بمبدأ تفوق عنصر جنسي على آخر) » (٧) .

٣ : أما مقاله « ملاحظ من أجل تعريف الثقافة » الذي نشره في New English Weekly سنة ١٩٤٣ وأعـاد نشره في مجلة البارتزان ربيع ١٩٤٤ فانه صلة للنزعات التي ظهرت

---

* ترقيم هذه الكتب غير موجود بالأصل ، وإنما وضعناه لتيسير تتبعه على القارىء .

(٧) تحت ضغط من مراجعة كتبها ليونـل ترلنج ، بعث اليوت بتوضيح الى مجلـة « الأمة » The Nation ١٠ يناير (كانون الثاني) ١٩٤٤ قال فيه : « لست أعلم أنه (أي كبلنج) كان يبطن مشاعر لاسامية ، بوجه خاص »

في « مثال المجتمع المسيحي » مع نص أوكد على المظاهر الثقافية والتعليمية في مبدأه المثاليّ الديني القائم على حصر السلطة في يد هيئة واحدة .

٤ : ومقاله « الأديب ومستقبل أوروبة » الذي أعيد طبعه في مجلة سيواني صيف ١٩٤٥ بعد طبعه أولاً في مجلة « ابن الشمال » Norseman النرويجية فهو اقتراح للأدباء كي يتفقوا — كطبقة — على الأمور العامة مثل الثقافة والتعليم .

٥ : وأما خطابه الذي ألقاه في جمعية أصحاب الكتب الويلزيين ونشرته مجلة سيواني شتاء ١٩٤٦ وعنوانه « ما هو الشعر الذي لا يعد من الطراز الأول » فمنهجه تعليمي اكثر منه نقدياً ونغمته توجيهية مستعلية ، وقسط كبير منه مخصص لتبويب المهمات التي تؤديها المختارات الشعرية والمجلات الصغيرة .

٦ : وأما مقاله الحديث عن بوند وكلمته التأبينية في فاليري فكلاهما يتصل بأوروبة التي شهدها كل منهما ، وما يفنى منها وما يبقى (لقد قال فاليري : إن أوروبة بلغت النهاية) وقد نتصور في هذا كله قسطاً من انعكاس النظرة الذاتية .

٧ : وأخيراً نجد أن عدداً من كتاباته الحديثة ديني أو سياسي مباشر ومنها « كتّيبة » عن وحدة الكنيسة ، ومقدمة كتاب عنوانه « ظلام القمر » لمؤلف مجهول عن سوء معاملة الروس لبولندة ، وهكذا . ومنذ أن صدر مقاله « موسيقى الشعر » سنة ١٩٤٢ لا أعرف له نقداً يدور حول الأدب — من حيث هو أدب — (ربما باستثناء

محاضرة حديثة ألقاها في نيويورك عن ملتن راجع فيها تقديره القديم لهذا الشاعر) . بل إن أنموذج نتاجه الحديث – فيما يبدو – يتمثل في الموروث الذي قهر الاهتمام الأدبي ، مع أنه انبثق منه ، مثلما أن الرجعية السياسية (في حالات كحال موراس) تقهر أحياناً النظرة الدينية التي كان يراد لها أن تسندها .

ولا ريب في أن فهمنا اليوت الإنسان هو الذي يفتح الطريق إلى شعره ونقده ، وإن أنكر ذلك بشدة ، مثلما اتضح لنا – على وجه الجملة – أن « الإتباعية » عنده تستمد وجودها من حاجة ذاتية . وهناك نقاش أدبي آخر لا يقل مرارة وقلة جدوى عن النقاش الذي دار حول الصلة بين شعره ونقده وذلك هو : إلى أي حد يمكن أن نرى في شعر اليوت خيوط سيرة ذاتية ؟ وقد صفع ماثيسون، محقاً ، نقاداً مثل غرانفيل‌هكس وس. داي لويس ذهبوا إلى أن اليوت كتب سيرته الاجتماعية في قصيدتيه « جرونشن » و « بروفروك » – بهذا الترتيب – ومن الواضح أن اليوت مثل نسر معمر في أوائل عقده الخامس ليبدو مضحكاً بعض الشيء* . ومع ذلك فمن المحال أن نعد بعض تعابيره حين نطّلع عليها وبخاصة في « المقامات الرباعية » إلا تقريرات ذاتية مباشرة من الشاعر ، كتبت في نغمة تشبه نثر لغة التخاطب . فهو يقول في East Coker :

كانت تلك طريقة من التعبير عنها – طريقة غير مرضية كثيراً،
دراسة متكلفة معقدة على نحو شعري قد أخنى عليه الدهر
تترك المرء في صراع لا قبل له به ، مع الألفاظ والمعاني ،

* أي فيه شيء من صفات بروفروك المتردد المنخوب القلب في مجتمع متحضر « وفي وسط رأسه بقعة صلعاء » ، والنساء ينظرن إليه ويقلن « يا لشعره كيف يبدو رقيقاً سخيفاً » وياقته قد صعدت نحو ذقنه ، ودبوس رخيص يمسك ربطة عنقه ، والنساء يقلن « يا لله ما أنحف ذراعيه وساقيه » .

أما الشعر نفسه فأمره ثانويّ .
أقول مرة أخرى : لم تكن هذه الطريقة هي الشيء المرجو
فماذا كانت تصبح قيمة ذلك الذي طال ترقبه
ذلك الهدوء الذي طال ترجيه ، ذلك الوقار الخريفي
وحكمة العمر ؟

وبعد بضع صفحات :

وهكذا تراني هنا على الجادّة ، بعد عشرين سنة
عشرين سنة بددتها بسخاء ، سنوات ما بين حربين ،
محاولاً أن أتعلم استعمال الألفاظ ، وكل محاولة ،
بدء جديد ، ونوع جديد من الاخفاق
لأنني لم أتعلم إلا التحكم بالألفاظ
المتصلة بشيء لم أعد أريد التحدث عنه
أو بالطريقة التي أصبحت لا أميل إلى التعبير بها
وكل محاولة بدء جديد ، هجوم على مبهم يمتنع على الابانة ،
بمعدات متهرئة لا يزال يدركها الفساد ،
في حومة الشعور الطاغي ،
وأمام كتائب من العاطفة جامحة على النظام (٨) .

فهذه الأبيات تنصّ حقاً — حتى حين يتردد فيها ذكر « الشعور » و « العاطفة » التي أسقطت من الشعر قبل ربع قرن مضى — على الألم ؛ ذلك الألم الذي أعلنه اليوت في كتابه عن دانتي وقال إنه ليس مصدر الشعر وحسب بل هو مادته الوحيدة . لقد اعترف أنه يشعر بعد نظم الشعر « براحة مفاجئة من عبء فادح » وقال في موضع آخر : « وعلينا

(٨) نقلا عن East Coker في قصيدة « المقامات الرباعية الأربع » لاليوت . حقوق الطبع محفوظة (١٩٤٢) لاليوت . اقتبست باذن من شركة هاركورت وبريس ...

جميعاً أن نختار أي موضوع يهيئ لنا أعمق الراحة وأخفاها » . ومن السهل أن نرى الأنسان المتألم في قولته المشهورة « إننا لنكافح لنحتفظ بالحياة لشيء ما أكثر من رجائنا أن ينتصر شيء ما » أو في كلمته « كلمات أخيرة » ، التي بعث بها إلى مجلة « المحك » سنة ١٩٣٩ متخلياً عن رئاسة تحريرها بعد ستة عشر عاماً :

> في مثل هذه الحال الراهنة من أحداث العالم ، التي بعثت في نفسي تخاذلاً في الروح يختلف عن كل تجربة واجهتها خلال خمسين عاماً ، تجربة لا يمكن أن تتحول إلى عاطفة جديدة ، أراني لم أعد أحس بالحماسة التي لابد منها لكي أجعل من مجلة أدبية ما ينبغي أن تكون .

إن الشخصية التي تنبثق أخيراً من هذا كله ، ليست ، كما قد يتوقع المرء ، شخصية فنان عظيم منتصر ، حقق في قصيدته « المقامات الرباعية » قطعة من آصل ما صدر في عصرنا من شعر ، بل شخصية رجل مريض مقهور معذب يتحلل متوكئاً على النظام واللاشخصانية في الشعر ، والاتباعية في النقد . وقد يمكن للنقد « الاتباعي » أن يتوجه بأمل نحو المستقبل — على خلاف نقد اليوت — ولكنه يحتاج حينئذٍ أشياء أدبية أخرى ، ولا بد له من أن يختار موروثاً آخر .

الفصل الرابع

ڤان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة

من الصعوبة في حال فان ويك بروكس ، بوجه خاص ، أن نجرّد طريقة نقدية عملية مما يتصل بالرجل ومؤلفاته . فقدْ مضى عقد كامل – على الأقل – منذ أن أخذ من يهتمون بالأدب ينظرون إليه نظرة جدّية ، وفي خلال تلك الحقبة أحرز نجاحاً واسعاً شاسعاً ، (حتى إن كتابه « ازدهار نيو انجلند » The Flowering of New England كان في رأس قوائم الكتب الرائجة لمدة تسعة وخمسين أسبوعاً متوالياً) وأصبح شيخاً ضيق العطن مرير النفس أشيَب الشاربين . وقد دخل في عداد الناقمين على ما يسميه « أدب الصفوة » يعني أدب جيمس وجويس واليوت وسائر أهل الجدّ من المحدثين ، الذين يمثلون « دافع الموت » ، واضعاً في مقابله « الأدب الأصيل » أي أدب ساندبرغ وفروست ولويس ممفورد الذين يمثلون الصحة والحياة . وقد علّق مرة في صلف واعتداد بقوله « إن الأدب قد جنح نحو الفروع وعلينا أن نرتدّ به إلى الجذع » . واستفزّه كتاب أرشيبالد مكليش « كفاح الثقافة » Kulturkampf حين صدر في أيام الحرب فاقترح حرق الكتب الألمانية ، وأعلن أن الأدباء في البلاد الديموقراطية قد سمموا عقول قرّائهم ، واستنزفوا إرادة فرنسة حتى عجزت عن

الوقوف أمام هتلر . ثم إذا به يزداد لديه مرض كره الأجانب ويتحوّل ما كان يحمله من تبرم بالمهاجرين وبخاصة « شباب الجانب الشرقي » * ، و « بحاجاتهم الأجنبية » التي تضلل الأميركيين ، أهل الوطن ، إلى عصبية عرقية في كتبه الأخيرة يمكن أن نسميها « العنصرية الشمالية اليانكية » ** حتى إنه ليعتقد أن نيوانجلند قد انحدرت « عندما ضغطت العناصر الغريبة فيها على أهل الوطن» . وأصبحت كلمة « جنس » و « جنسيّ » *** تتناثر في كتبه الأخيرة بكثرة ، كأنها اللوز في اللوزينج . وفي الوقت نفسه زاد انشغاله بالأنساب والاستقصاء عن « أسلاف كل واحد » و « بارستقراطية البنادر » وهم المنتمون إلى فان ويك (كتب بروكس عن الكوت **** فقال : كان كثير الاهتمام بنسبه ، وإذا بلغ المرء الرابعة والأربعين ، فأي بأس في ذلك ؟) وتكاد هوامش كتابه المسمّى « نيوانجلند — اليقظة الأخيرة» New England-Indian Summer أن تكون قوائم طويلة من أنساب الأدباء أو التمييز بين أيهم ذهب إلى هارفارد وأيهم تخرّج في ييل . وعند هذه المرحلة كان قد آمن بأفكار اشبنجلر ، ووقف ولاءه على « هانس زنسر العظيم » والدكتور الكسيس كاريل***** .

---

* يطلق هذا الاسم على حيّ من أحيـاء نيويورك معروف بكثافة السكان وفقرهم ورداءة مساكنهم ، واكثرهم هاجر من شرقي اوروبة وجنوبيها ، وهو مباءة للجريمة والمرض والراديكالية.

** Yankee كلمة مجهولة الأصل ، كانت تطلق في القرن الثامن عشر على سكان مقاطعـة نيوانجلند ثم أصبحت تطلق في الحرب الأهلية على كل سكان الشمال . ثم عمت فشملت الأميركيين في الحرب العظمى .

*** تفيد هاتان الكلمتان في هذا السياق المعنى العنصري الشعوبي .

**** ألكوت (١٧٩٩—١٨٨٨) أحد الفلاسفة ورجال التربية الأميركيين ، كان محدثاً بارعاً ذا آراء خاصة في التعليم ، وفلسفة تتراوح بين المثالية المتطرفة والمادية .

***** زنسر (١٨٧٨— ١٩٤٠) باكتريولوجي أميركي ؛ أما الكسيس كاريل فانه طبيب ولد بفرنسة ١٨٧٣ ودرس فيها ثم هاجر الى الولايات المتحدة سنة ١٩٠٥ ونال جائزة نوبل سنة ١٩١٢ ومن مؤلفاته المشهورة كتابه « الانسان — ذلك المجهول » Man, The Unknown .

لقد قام بروكس في سنواته الأربعين وفي كتبه التسعة عشر بتحوّلات كثيرة ، حتى ليعسر علينا أن نلحظ فيها مثالاً ثابتاً . فقد كان جماليّاً واجتماعياً وفرويدياً وكاتب بيانات ومتبعاً ليونغ وداعياً إلى حرق الكتب مثل تولستوي وأخيراً كان مؤلفاً لشذرات أدبية فكاهية وحكايات عن الأسفار من أجل « نادي كتاب الشهر » . وكان أولاً يأبى إباءً مطلقاً لبيقاً أن يعترف بأميركة وبالثقافة الأميركية فتحوّل إلى قبولها والاعتراف بها اعترافاً مطلقاً دون فحص أو نقد . بل لعله انتحل كلّ الاتجاهات السياسية والفلسفية المعاصرة وسمّاها جميعاً « اشتراكية » . ومع ذلك كله فهناك مثال ثابت في كتبه يستمر من أول كتاب إلى آخر كتاب ، غير أنه ثبات في الطريقة لا في الرأي ، أعني طريقة النقد المعتمد على السيرة .

والقضية الأساسية المسلّم بها في هذا النوع من النقد أن الخيوط الرئيسية التي تهدينا إلى إنتاج الأديب إنما توجد في دراسة حياته وذاته وشخصيته ، وقد كتب بروكس يقول في كتابه « أميركة تشب عن الطوق » America's Coming - of- Age : « إن الطريقة الوحيدة المثمرة هي دراسة الشخص نفسه » . وبعد ذلك بربع قرن ، عرّف في كتابه « آراء أوليفر أولستون » The Opinions of Oliver Allston ما الذي يعنيه بالاتجاه الشخصيّ في دراسة السيرة وميّزه عن الاتجاه العلميّ فقال :

أما هذه الحقائق (حقائق التحليل النفسي) فما عادت أنفع من سواها . وتظل كل الحقائق عنه عديمة الجدوى حتى يأتي كاتب السيرة فيستوعبها ويتمثلها تحت ضوء من قدرته الحدسية الاستبصارية بكل ما تتمتع به من تحسّس للحقيقة والتناسب . وهذه القدرة أداة ذهنية تختلف عن الذكاء ، وواقع الأمر أن الذكاء يشلّها عن العمل . فليست العلل هي التي تهمنا في السيرة ، وانما الشخصية نفسها — الشخصية

التي تنتمي إلى المجال الأخلاقي الجمالي ، وهو مجال منفصل تماماً عن مجال العلمية . فاذا حاول أحد أن يتحول بالسيرة إلى علم ، فذلك عبث لا طائل تحته ، كالأمر في التاريخ أيضاً .

وقد كانت هذه القدرة على استبصار الشخصية والذات ، مع اندفاع لا إيغال فيه في استعمال الذكاء — ذلك العضو المسبب للشلل — هي المظهر الرئيسي في كل إنتاج بروكس ؛ وهي وشيجة ثابتة تتخلل سلسلة من التغير المستمر المحير ، فاذا شئنا أن نتتبع مواطن ورودها ، أصبح من الهام أن نرتب كتبه حسب تاريخ صدورها :

١ — فأول كتبه النقدية هو « خمرة البيورتانيين » Wine of the Puritans وعنوانه الفرعي « دراسة لأميركة المعاصرة » — نشر في لندن سنة ١٩٠٨ حين كان بروكس يعيش في انجلترة (وقبل ذلك أي حين كان طالباً في هارفارد سنة ١٩٠٥ اشترك هو وجون هول ويلوك بنشر شعرهما في كراسة دون أن يذكرا اسميهما) . وهذا الكتاب « خمرة البيورتانيين » في شكل حوار يدور بين بروكس وشاب اسمه غرايلنغ Graeling في باية Baja بايطالية . وهو وثيقة لعلها أغنى وثائق القرن العشرين احتفالاً بمبدأ « الفن للفن » ، ولا ينقصها إلا صور بيردسلي Beardsley ويهمهم أحد الشبان بقوله وهو يشير باصبع عاجية واهنة : « هذا وسق آخر من الطليان ذاهب ليحتل مواضعنا في الوطن » . ويؤكد لنا بروكس ، وهو يكتب بياناً صغيراً يدعو فيه إلى التغرب عن الوطن : أن التاريخ الأميركي غير قريب إلى القلب ، فان بارنوم * هو الأميركي النموذجي فيه ، والاشتراكية هي « الحلم الباهر بألوان من اليوتوبيا يستحيل تحققها » . ومع ذلك فان

* بارنوم (١٨١٠ — ١٨٩١) مدير مسرح ، أخفق أولا في ان يكون صاحب دكان فأسس جريدة اسبوعية ثم أصبح صاحب مسرح وعارض تمثيليات . رحل الى اوروبة ثم عاد الى وطنه فأخفق في الوصول الى مجلس الشيوخ الأميركي فنظم « السرك » وأعلن أنه « أعظم استعراض في العالم » .

الكتاب يحوي ، بين كل هذا السخف ، نقطتين هامتين : أولاهما ، التفرقة بين خمرة البيورتانيين وشذا الخمر ، أي بين النصّ على ما هو حقيقي بأميركة وهو الروح التجارية والنصّ على ما هو مثاليّ فيها وهو ما أصبح يدعى « الفكر المثاليّ » * وهذه التفرقة في نواتّها تشير إلى التمييز بين « الممتازين » و « العاديين » وهي تفرقة سينحي عليها بروكس كثيراً فيما بعد . أما النقطة الثانية في الكتيّب فهي نواة الطريقة النقدية المعتمدة على دراسة السيرة . فهو لا يستطيع أن يضع الثقافة الأميركية في موضعها اللائق بها إلا إذا رآها من خلال « ذوات أهلها » (كلمة « ذات » كانت دائماً مفتاحاً لمصطلحه كله) — مثل بارنوم وبريغهام يونغ ** وروكفلر ؛ ويعترف أنه حاول أن يكتب كتاباً يسميه « أهل الفكاهة الأميركيون » ، ثم اضطر إلى التخلّي عنه ، عندما عجز عن أن « يخلق الذوات » الكامنة خلف الأسماء خلقاً جديداً .

٢ — أما كتيّبه الثاني فهو « داء المثالي » The Malady of the Ideal وقد نشر بانجلترة عام ١٩١٣ ، ونشر بأميركة ، أول مرة ، سنة ١٩٤٧ ويشمل حديثاً سوداوياً عن موريس دي جيران وآميل وعن كتاب « أوبرمان » Obermann لسينانكور . ويحشد بروكس في الكتيب غنائية رعوية مغالية تدور حول « الإماء الراعيات ذوات النهود المكتنزة » ، وأناشيد في وحدة الوجود الكاثوليكية ، وهذراً عنصرياً جهيراً عن الروح الفرنسية والروح

---

* بريغهام يونغ Brigham Young (١٨٠١ — ١٨٧٧) مبشر ديني ، أقام في حوض بحيرة الملح العظمى ، وهناك شجع الزراعة وأقام حكومة ثيوقراطية وأدارها على نحو دكتاتوري وكان أخلاقي الاتجاه ولكن مبادئه تقر تعدد الزوجات حتى يقال انه تزوج ١٩ — ٢٧ امرأة.

** Transcendentalism وهي حركة فلسفية أدبية ترعرعت في نيو انجلند وكانت رد فعل لعقلانية القرن الثامن عشر وشكية لوك ؛ ذات طابع رومانتيكي مثالي صوفي فردي وكثير من أفكارها يرجع الى كانت . يمثلها من الناحية الأدبية «الغاب» لثورو وبعض كتابات امرسون ومن تلامذتها الكوت وجونز فري .

التوتونية . وإلى جانب هذا كله يقدّم ثلاث دراسات لبقة في سِيَرِ أناس قد أمرضهم الوجد التوّاق إلى المطلق ، والقطعة التي كتبها عن دي جيران بين هذه الثلاث أقربها إلى الترجمة الحقيقية . أما الاثنتان الأخريان فانهما تصطبغان بالتحليل النقدي ، وبخاصة المقارنة الفذة بين سينانكور وبين آرنولد وجسنج .

٣ ، ٤ — أما كتاباه الثالث والرابع فهما سيرتان نقديتان قصيرتان ، وأحد الكتابين عن « جون أدنجتون سيموندز » J. A. Symonds سنة ١٩١٤ ، والثاني «عالم هـ.ج. ويلز » The World of H. G. Wells سنة ١٩١٥ والأول منها دراسة تتسم بالمواربة والروغان فتتجاهل مرض سيموندز العصبيّ ، وتتردد بين التلميح إلى شذوذه الجنسي وبين إنكار وجوده ، وتجعل من « النظام الاجتماعي » و « ربات الشعر » قطبين متعارضين وترى سيموندز نهباً مقسّماً بين المتطلبات النسبية لكل من « الانسان » و « الفنان » . ويصرّح الكتاب بنظرية من أمتع نظريات بروكس وأقيمها وهي : أن « اختيار الأديب لموضوعاته ليس أمراً عارضاً » وأن الناقد يعالج أدباء بينه وبينهم « وشائج خاصة » ، وأن الانتاج النقديّ « فلتات لسانية » و « أنصاف اعترافات » . أما دراسة ويلز فانها تتخلل خمسة فصول من التحليل النقديّ قبل البدء بالترجمة غير أن الفصل المتصل بالسيرة هو لبّ الكتاب . ومحصّله أن والد ويلز كان صاحب دكان ، وأن أمه كانت خادماً عند إحدى ربات البيوت ، فارتفع ويلز عن طبقته ، مثل ديكنز وديفو ، بجهوده العقلية ، ولذلك كانت كل آرائه وكل كتبه انعكاساً للانتهازية الوصولية التي تمثلها حياته . ويقول بروكس « إن الآراء والنظرات تقررها ، إلى حد كبير ، شخصيات أصحابها وأحوال حياتهم » . وهذا الكتاب من خير كتبه ، ونظرته إلى ويلز على أنه صاحب دكان متميز ، تدلّ على نفاذ بصر مدهش في عالمه الفلسفيّ السيّال المتغيّر .

٥ ، ٦ ، ٧ — وتلي ذلك كتبه الآتية : « أميركة تشب عن الطوق »

نشر سنة ١٩١٥ ، و « الآداب والقيادة » Letters and Leadership نشر سنة ١٩١٨ ، وجمع كلاهما في مجلد واحد ومعهما مقال عن « الحياة الأدبية بأميركة » the Literary Life in America باسم « ثلاث مقالات عن أميركة » Three Essays On America سنة ١٩٣٤ وقدّم لها جميعاً بمقدمة تعتذر عما في تلك المقالات من « جرأة » و « رعونة » . وهذه المقالات الثلاث كلها بيانات عامة ودعوة إلى العمل ، وقد كان لها جميعاً تأثير بالغ في جيل أدبيّ كامل ، مع أنه لم يتضح أبداً ما هو العمل الذي كانت تدعو إليه . وقد صرّح في كتاب « أميركة تشب عن الطوق » : « أن المرء لا يستطيع أن يكون ذا ذات ، ما دامت غاية المجتمع غاية لا ذاتية ، كتكديس المال » ، وجرّح القسمة الملتوية التي تجعل من مفكرينا طبقتين من الممتازين وأضدادهم ، ابتداءً من ادووردز وفرنكلين ؛ وعلّق الرجاء كله على « ذات تقع في مجال وسط » وعلى تحقيق الذات الاشتراكية ؛ ومجّد وتمان ، وسخر من « اهتمام امرسون — اهتماماً ناقصاً — بالحياة الانسانية » ، كما سخر من « التفاهة الغريبة المشجية الجذّابة » التي يتمتع بها أناس مثل برونصون ألكوت ، ومن نقائض سائر « شعرائنا » . أما كتاب « الآداب والقيادة » فانه هجوم على الأثر الجائح الذي تطبعه الفلسفة النفعية الرائدة أو البيورتانية على الثقافة الأميركية ، وأعلن أن الشعر والفن و « علم » ويلز قد تُخلّص المجتمع — في النهاية — من فساده الروحي . وتحدث بمصطلح جانح إلى الحدّة عن بعض الشخصيات الناقدة والفنية ، ممن أنجبتهم الأيام . وأما « الحياة الأدبية بأميركة » فقد صرّح فيه أن الفنان الأميركي منفيّ ومجرم ، ودعا إلى « مدرسة » من الأدباء ذوي « إرادة حرة » و « أنانية أصيلة جياشة العروق » « لتعيد لنا غرس أرضنا الروحية » .

٨ — أما « محنة مارك توين » The Ordeal of Mark Twain الذي نشر عام ١٩٢٠ فانه أول كتاب عظيم يصدره بروكس ، وسنعرض له ببعض

التفصيل فيما يلي . غير أن مما يستحق التنويه هنا أن هذا الكتاب يمثّل خير توازن حققه في الطريقة المتصلة بالسيرة ، وفي إفادته من الكشوف النفسية والاجتماعية لتعميق « قوة الحدس في الذات » دون أن يغرق في أي واحد من هذه الأمور إغراقاً يخرجه عن حومة السيرة إلى حدود العلم أو ما يشبهه. فهذا الكتاب ، في إحدى نواحيه ، نقد « بيوغرافي » مباشر ، ومن ناحية أخرى دراسة اجتماعية عرض فيها توين في ظل بيئة اجتماعية جائرة . وهو أيضاً ، من ناحية ثالثة دراسة نفسية يجريها « هاوٍ » لا عالم ، وفيها يستمد بروكس أفكاراً من فرويد مثل الكبت والتسامي وانعكاس الذات ، وتقنيات التحليل الحلميّ ، ونظرية وظيفة الفكاهة ، ويستمد من أدلر مصطلحات مثل « الاستعلاء المذكرّ » ويستمد من سائر النفسيين كلّ ما يستطيع التقاطه

٩ — وفي سنة ١٩١٤ ظهر بالفرنسية كتاب عنوانه « هنري ثورو — المتوحش » H. Thoreau-Sauvage من تأليف ليون بازالجيت ولم يترجم إلى الانجليزية وطبع في أميركة قبل سنة ١٩٢٤، ولكن بروكس قرأه فيما بين هاتين السنتين ، فخلبته — فيما يبدو — طريقته التي تعتمد استعمال تعبيرات الأديب نفسه لابراز أفكاره دون إشارة اقتباس ، أو أي دلالة على الموطن الذي منه اقتبست . وقد كانت هذه الطريقة محض تشويه حتى حين طبقت على أديب مثل ثورو ، يعدّ كل ما كتبه — إلا قليلاً — سيرة ذاتية مباشرة . فلما طبقهابروكس في كتابه «حج هنري جيمس» The Pilgrimage of H. James الذي ظهر عام ١٩٢٥ ، لم ينتج عنها إلا « مرُقّعة » تامة . وتمخضت الطريقة عن سلسلة من المونولوجات الداخلية ، تتدرج في سُلّم الايذاء والإغاظة ، وتُحيل عقل جيمس الفذّ إلى مستوى أشدّ شخصياته سذاجة ، حتى تبلغ ذروتها في فصل عنوانه « مذبح الموتى » ، حيث تصل مستوىً من السوقية يعز تصديقه ، مستوىً يظهر فيه جيمس عجوزاً سائلة الذّنان* تشكو وحشتها

* الذنان والذنين المخاط الذي يسيل من الأنف .

في انجلترة بلاد سوء الأدب والغاصبين والشطّار والمتوحشين ومحدثي النعمة والسوقة واللقطاء والعيّارين .

وإذا تغاضينا عمّا في « حجّ هنري جيمس » من سخف في الطريقة ، لم نملك إلا أن نعدّه كتاباً هزيلاً ، لأن بروكس ، وهو ناقد محدود الخيال والحسّ الجمالي ، إلى أقصى حد ، قد شاء أن يكتب عن أديب لا يحبّه ولا يفهمه . وقد كان يكره بخاصة كتبَ جيمس الأخيرة أو ما يسميه ف.أ. ماثيسون « المرحلة العظمى » . وكشف عن فهم قليل وتذوق ضئيل لأي واحد منها ؛ ولو لم يكن هذا نتيجة حتمية لنقص جمالي ، لكان نتيجة حتمية للقضية التي يرتكز عليها الكتاب وهي : أن جيمس قتل موهبته لأنه جذّ الأسباب بينه وبين وطنه ، وهذا الغرض قد اضطر بروكس إلى أن يتصوّر انتاج جيمس متدرجاً في الانحدار ، مثلما أنه افترض أن توين مضطهد اجتماعياً وأضطره ذلك إلى أن يغالي في تقدير جهد توين ، إلى حد بعيد . غيرَ أن الطريقة ما تزال تعتمد السيرة ، ولكنها أقل ميلاً إلى الناحية الاجتماعية وأقل احتفالاً بالتحليل النفسي وأقل إظهاراً لنفاذ البصر في الانتاج الفني ؛ والقولُ الفصل فيها أنها — نسبياً — بليدة مجردة من كل معنى .

١٠ — أما الدراسة الثانية المطوّلة فهي كتابه « حياة امرسون » The Life of Emerson الذي صدر سنة ١٩٣٢ . وهو أول أثر لم يدّعِ الانتساب إلى الدراسات النقدية بل هو محض سيرة ، ولا تحدوه غاية ككتبه عن سيموندز وويلز وتوين وجيمس (وعنوانه شاهد عَدْلٌ على ذلك . حين سمّاه « حياة امرسون » ولم يسمّه محنته أو حجّه أو شيئاً شبيهاً بذلك) . وليس من قبيل المصادفات أنّ اختارته « النقابة الأدبية » ، وأنّه كان أوّلَ كتاب لبروكس يجد رواجاً شاسعاً واسعاً ، وأنه كان الغايةَ التي انتهى عندها عمله الجادّ ، وبدأ قبوله الأشياء دون نقد أو تمحيص . وكان قد وضع خطة

للدراسة ويتمان وملفل بعد دراسته عن جيمس ثم أرجأ ذلك أو تخلّى عنه (ورد تصريحه بالعجز عن دراسة ملفل في قولته حين نشر « ملاحظ عن هرمان ملفل » الذي لم يعد طبعه منذ عهدئذٍ : « إننا لا نستطيع أن نتغلغل في خفايا الذات ») فأصبح إمرسون مثلما كان وتمان « الذات التي تقف في مجال وسط » وتجمع بين خصائص فرنكلين وادوردز وبين خصائص توين وجيمس .

١١ ، ١٢ — وفي أثناء ذلك كان بروكس قد نشر عام ١٩٢٧ مجموعة من قطع صغيرة بعنوان « إمرسون وآخرون » Emerson and Others وتحتوي : (ا) « امرسون — ست فِصَل » وهي في الدرجة الأولى ملاحظ للسيرة التي كتبها سنة ١٩٣٢ (ب) « ملاحظ عن ملفل » (ج) ست مقالات أخرى .

وفي سنة ١٩٣٢ نشر « تخطيطات في النقد » Sketches in Criticism وهي مجموعة شاملة من مقالاته النقدية ، بعضها يرجع في تاريخه إلى ما قبل ١٩٢٠ وقد استخرجه من مجلّتي « الفنون السبعة » Seven Arts و « الحرّ » وغيرهما . وكثيراً ما تصبح الطريقة المؤسسة على السيرة في هذه المقالات أمثولة ساذجة مطمئنة في موضعها وتكاد تسخر من نفسها مثل قوله : كانت عائلة بارنوم تهزأ منه وهو طفل فلما كبر أخذ يهزأ بالآخرين . أما التطورات الجديدة التي علقت به فهي انتقاله من مصطلح فرويد وأدلر إلى مصطلح يونج المصقول وبخاصة تلك التبسيطات المغرية ، واحلال مصطلح « انطوائي » و « غيري » محلّ الثنائية الأولى: « الممتازون » و « العاديون » . يزاد على ذلك نغمة جديدة من السخط المتبرم بالأدب الحديث (الذي يمثله هنري جيمس واليوت وغيرهما في مقالات مثل « المثقفون المحدثو النعمة » و « مبدأ التعبير الذاتي » ؛ وهو يهاجم ذلك الأدب دون أن يسميه ، ولكنه يكنّي عنه دائماً باسم « التعبيرية » أو أدب « السيكولوجيا » و « التجريب » . وكثير من تلك القطع ينحو منحى السيرة ، كتلك القطعة القصيرة التي سمّاها « من حياة ستيفن كرين » وذكرى

جون بتلر ييتس. وقليل منها يعالج الأحياء لأن بروكس وجد نفسه مثل سنت بيف مواجهاً بهذه المشكلة وهي أن الطريقة المعتمدة على السيرة لا تبدأ عملها إلا إذا استوفت جميع الحقائق ؛ أما ما حاوله فيها من نقد قليل فهو بعامة يشبه إرسال مدفع ضخم لينسف بعوضاً صغيراً مثل هاملتون رايت مابي ويواقين ميلر: ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ – وفي سنة ١٩٣٦ ، نشر بروكس أول مجلد من مشروعه الضخم عن التاريخ الأدبي للولايات المتحدة وسماه « ازدهار نيوانجلند ». وعلى ضآلة شأنه إذا قارنته بأمثاله من دراسات مؤرخي الأدب الجديين أمثال تين وبراندز ودي سانكتس وبارنغتون ، فان المجلدات الثلاثة التي تبعته خلال فترات امتدت إلى أربع سنوات لأوفر منه حظاً من الرداءة والضآلة. ذلك لأن « الازدهار » ذو موضوع – على الأقل – وهو الجو الثقافي في نيوانجلند قبل الحرب الأهليه ، أي مسافة الخلف بين أديب وأديب ؛ أما كتابه « نيوانجلند – اليقظة الأخيرة » فانه محاولة لخلق جو ثقافي لأدباء نيوانجلند بعد الحرب الأهلية بشيء يشبه الأمر الحتمي « ليكن هذا وليكن ذاك » حتى ولو تمّ ذلك باختطاف هنري آدمز من وشنطن وكمنجز من قرية جرينتش واعتبارهما من مواطني نيوانجلند. وأما الكتابان الآخران وهما « عالم وشنطون ايرفنج » The World of W. Irving و« عصر ملفل وويتمان » The Times of Melville &Whitman فقد تخليا عن هذه الوحدة الالزامية وليس فيهما رابطة جامعة إلا تاريخان زمنيان ، وإلا أن المؤلف اضطلع فيهما بمعالجة كل أديب لم تسبق الإشارة اليه. وهذه الكتب الأربعة جميعاً مراصف من الاقتباسات ، وقطعٌ من رسائل قديمة ووثائق ، وسجلات من ملاحظ قيدت ، وقوائم من كتب اللّفتْ. وليس فيها وجهة نظر ولا مقاييس ولا عمق ولا فكر ، وفيها حب دافق لكل واحد دون تمييز. ففي الأول يعد بنكروفت وبرسكوت ومتلي وباركمان معاً مؤرخين تصحّ المقايسة فيما بينهم ؛ وفي الثاني يتساوى هاولز وجيمس في أنهما أديبان بارعان ؛ وفي الثالث يعدّ جفرسون وهملتون وهارون برّ

على قدم المساواة في السياسة ؛ وفي الرابع يعد والت وتمان وجيمس وتكوم رايلي شاعرين أميركيين .

ولاتزال الطريقة ضرباً من التلفيق ، قائمةً على مبدأ : اقتبِس وانثرْ ما تقتبسه ، وهلم جرّا . ونجد بروكس واعياً لقيمة براندز وتين ، ويقتبس منهما ما يستحسنه ، ويَعْتَبِر كتابه اتباعاً لمنهجها ، ولكن عالمه الأدبي الواقعي الذي يقع تحت بصره إنما هو فوضى لا ضابط لها ، تحكمها المصادفة والاتفاق . فمثلاً مرّ لوول بعهد من الراديكالية لأن زوجه كانت تتوقد حماسة ، وكان هو سهل الاستهواء ، ثم انتهى ذلك العهد ، لأن زوجه ماتت ولم يعد الايحاء إليه سهلاً . وأما ملفل فانه (لما كان ملاّحاً) « أدرك في مقدمة السفينة المعنى التراجيدي للحياة » (لكن لِم لم يدركه دانا ؟) * . وأشدّ ما يزعج في بروكس ، بعد أن كان فيما كتبه عن ويلز وتوين أديباً واضحاً تمام الوضوح ، هو ما جدّ على أسلوبه من غموض وما رانَ عليه من غشاوة ، وعجزه عن أن ينفذ من حجب الإبهام ، وأن يحدد ما يريد أن يقول . وتدليسه في الكتابة ، حتى ليصعب على القارئ أن يعرف أين هو النصّ المقتبس والمنثور وأين هو كلام بروكس نفسه نصاً . إن إبهاماً مثيراً ليحيط ببعض أقواله ، فمن ذا الذي يستطيع أن يعيّن من هو الداعية إلى الغاء الرق في بوسطن ، الذي تلقى بالبريد أُذن أحد الأرقاء إذا قرأ قوله : « وقد يتلقى المرء بالبريد .. الخ » . حقاً إن اهتمامه الأكبر منصرف نحو السيرة ، ولكنها أصبحت — مع الأيام — سيرةً تعجز عن أن تؤدي إلى نتائج أو تتمخض عن فأر ميت ، كأن يقول مثلاً : لقد كان محتوماً على آدمز أن يكون ولوعاً بالفن ؛ وإن آثار بو كانت تستمد وجودها من القلق المهيمن على حياته ، وإن المبادئ السياسية عند موتلي

* المعروفون باسم « دانا » كثيرون ، أما المعنيّ هنا فهو رتشارد هنري دانا (الأصغر) ١٨١٥—١٨٧٢ الذي نذر أن يكرس كتابته في سبيل البحارة ، ومن كتبه « صديق البحار » وفيه يعرف الملاحين حقوقهم وواجباتهم ويعد مرجعاً في مصطلحات البحر وعادات البحارة .

كانت توجه كتابته التاريخية .

١٧ ، ١٨ — وفي أثناء ذلك ، وقبل صدور كتاب « عالم وشنطون ايرفنج » ، ظهر كتابان سنة ١٩٤١ أولهما مجلّدة لطيفة الحجم عنوانها « في الأدب اليوم » On Literature Today والثاني « آراء أوليفر أولستون » . أما الأول من هذين فهو خطاب موجز ألقاه في كلية هنتر Hunter وهو نصّ على أن حال « الصحة والارادة والشجاعة والايمان بالطبيعة الانسانية » تلك الخصائص الموجودة عند روبرت فروست ولويس ممفورد هي « الحالة المهيمنة في تاريخ الأدب » ، وقد نرى فيها — متسامحين — ردّ فعل مخلص هستيري لما يبدو أنه انهزام الشعوب الديموقراطية في أوائل سنوات الحرب . وأما « آراء أوليفر أولستون » فإنه أعمق وأشد خطراً ؛ وهو ترجمة ذاتية محجوبة بثوب رقيق مما يسميه ذكرى « صديقي أوليفر أولستون الذي مات في العام الماضي وهو في أوائل عقده السادس » ؛ وهو مسرب ترشحت خلاله كلّ الأحقاد المريرة التي تجمعت في نفس بروكس بعد أن كتب الأجزاء المعسولة في التاريخ الأدبي . ولا ريب في أنه احتذى في هذه الطريقة نفسها كتاباً لراندولف بورن * عنوانه « تاريخ أديب راديكالي » History of a Literary Radical ، وهو ترجمة ذاتية تهدف إلى التحدث عن « صديقي ميرو » . وقد أدى كتاب « آراء أوليفر أولستون » لمؤلفه عدداً من الأغراض الممتازة ، فسمح له أن يكون صريحاً كيف شاء ، وأن يستعمل مذكراته ويومياته مباشرة دون أن يعثر في ذيول حرج كثير . وأتاح له أن يغيّر ما قيّده حيث أراد ، لأن ما يكتبه هو حياة أولستون لا حياته هو نفسه ، وقيّض له أن ينثال كيف شاء في التحدث عن نفسه وعن قيمته « موضوعياً » ، وأخيراً مكّنه من أن يضحي بأولستون ،

---

* بورن (١٨٨٦—١٩١٨) : نصب نفسه متكلماً بلسان جيله في نقده النظم الأميركية ونقد الافكار العاطفية الخائرة في الأدب ، وقد جمع بروكس آراءه النقدية والفلسفية ونشرها في كتاب « تاريخ أديب راديكالي » .

وأن يطيح معه بالصُّبابة الباقية من ضميره الأدبي ، مشيعاً هاتين الضحيتين بشعائر ولادة جديدة معقدة . وقد تفنن بروكس في استغلال كل ضروب السخرية من شخص أولستون وتوصل إلى نتائج دهياء دقيقة مثل : « لو أن أولستون قرأ » كتاباً قرأه بروكس، لكان له نحوه شعور مغاير — أو : إن إحدى تعليقات أولستون « لتبدو لي مجاوزة حد الاحتمال وذلك أقل ما يقال في وصفها » — أو وافق أولستون على رأي لبروكس وكانت موافقته — وهو العارف المطّلع — توثيقاً يقوّي رأي بروكس نفسه ، وهكذا . (يبدو أن اسم اوليفر أولستون يرجع كفة الصفات الجاسية الغليظة في بروكس ، فلو جزّأناه هكذا : أو — ليفر — أول — ستون — لكان معناه : « يا كبداً من حجرٍ كلها ») .

إن كتاب « آراء أوليفر أولستون » قد تبرأ من عهدة الكتب الأولى لما فيها من « جهل » و « وقاحة » ، ولكنه ذهب يحقق جهلاً ووقاحة ، عجزت الكتب الأولى عن مشارفة حدودهما . أما القواعد الجديدة التي طبقها بوضوح فهي « الكثاف » الضيّق الذي شدّه تولستوي حول الأدب في كتابه « ما الفن ؟ » — « إن أدبنا مريض حائدٌ عن مركزه ويعكس دوافع الموت ولا بد من « زجره » (كلمة « زجره » تعد مفتاحاً في نقده) (١) . ولم يعد الأدباء يمثلون صوت الشعب « والأدب الحق هو الذي ينقل مشاعر سليمة صحيحة » ؛ لقد آن الأوان لكي نعيد الكلاسيكيات الأميركية ؛ كان هنري جيمس « بليداً » ، كان « ابناً آثماً عاقاً بأمّه » ، أما رامبو فكان « شقياً صغيراً مريضاً فريسة للعواطف المتصارعة »، وكان جويس « يسوعياً إرلندياً مريضاً » ومؤلفاته « تافهة » « داعرة » « منكرة الريح » « رماد سيجار احترق » ، وكان لافورج « غلاماً جامحاً عنيداً »، وكان بروست « طفلاً أفسده التدليل » وهكذا. ويسأل بروكس : « ما الذي جعل بروست حُجّةً

(١) بعد ما يقرب من أربعين عاماً أنتقم إرفنج بابت من بروكس الذي كان في فصله الأول بهارفارد.

في الحب ؟ » وقد نجيب على ذلك قائلين : هو الشيء الذي جعل بروكس حجة في الصحة العقلية ، أعني فقدان كلا العنصرين : الحب عند بروست والصحة العقلية في حال بروكس ، فهذا الثاني كثير التحدث عن هذا الموضوع ، فهو يذكر في كتابه ما أصاب أولستون من انحطاط عصبيّ ومرض نفسي ، ويذكر الزمن الذي قضاه في مصحّ انجليزي . وكلما ازداد بروكس معرفة بمجال الأدب المعاصر تخلّى عن النطق بلسان أولستون وأخذ يتكلم بصوت نفسه — وهو صوت أجش — في هذه المرحلة .

وانتهى بروكس بطريقته المعتمدة على السيرة إلى غايتها المنطقية : إن كان النقد هو سبرغور الشخصية ، وإن كان الناقد لا يكتب إلا عن أدباء تربطه بهم بعض الوشائج ، وإن كان الأدب موجهاً بحياة الأديب فان بروكس يستطيع أن يحيط بكل ما هو قيمٌ في النقد لو أنه كشف عن جذور أدبه في حياته ، واستبصر خلال ذاته . لقد سجل أولستون في مذكراته هذه الملحوظة : « إن المرء الذي يَتَشْجَعُ بما لديه من تفاهات يكون دائماً امرءاً ناجحاً » وفي هذا القول عكس أولستون الوضع وكتب نعياً لفان ويك بروكس .

٢

على ما في « محنة مارك توين » من خلل ، فهو أحسن كتب بروكس ، إن لم يكن الوحيد الذي نجحت فيه الطريقة المعتمدة على السيرة ، ومن ثمّ يستحق أن ندقق فيه النظر وموضوعه أن مرارة توين « كانت وليدة نوع من العجز الكليل في حياته الخالقة ، أو وليدة ذات حرون مخفقة ، أو نتيجة تطور مكفوف مكبوح لم يكن هو نفسه على وعيٍ به مطلقاً ، ولكنه حطّم لديه معنى الحياة » . أما العاملان اللذان كبحا تطوّره الخالق فأولهما — في المجال الفردي — سيطرة أمه عليه ، وتعلقها العاطفي به ، ثم كان أن خلفها في ذلك زوجه وابنته رمزين لأمه ؛ وثانيهما — في المجال الاجتماعي : العصر المذهب

في أميركة* ، عصر التوسع التجاري ومقاييسه الكاذبة التي سنّها رجال الأعمال ، وبها اضطر الأديب لأن يعين رجل الأعمال المرهق على الراحة والاسترخاء ، لئلا يتحطم . وربما كان في هذين العاملين نصيب أساسي من الصدق ، غير أن بروكس حين يحاول أن يشدّ توين إلى سرير موضوعه البروكرستي ** — حتى يحصل على المواءمة التامة — يجد نفسه مضطراً إلى أن يبتر هنا ويمطّ هناك ، وأعني بالبتر أنه يستخف كثيراً بما أدّاه توين فيطلق عليه اسم مؤلف كتب ذات « مستوى هابط » لا تتجاوب معها إلا « العقول الفطرية الساذجة » ، أما المطّ فهو مغالاته في تصوير مقدرة توين مؤكداً أنه كان في إمكانه أن يصيب حظ فولتير أو سويفت أو سرفانتس (٢) . حقاً إن قلةً من كتب توين هي التي لا تزال تستحق القراءة أما سائرها فقد أصبح اليوم مملاً صبيانياً، ولكن الحق أيضاً أن تلك القلة، وبخاصة « هكلبري فن » Huckleberry Finn و « الحياة على المسيسبي » Life On the Mississippi لا تزال أدباً من الطراز الأول . فحين يزعم بروكس أن توين — تحت ظروف أخرى — كان يستطيع أن يكتب « رحلات جلفر » أو « دون كيشوت » فهو مخطئ ، وحين يزعم أن ما استطاع أن يكتبه — هك فن مثلاً — لا

---

* العصر المذهب في اميركة The Gilded Age هو فترة ما بعد الحرب الأهلية حين كان يسيطر على حياة الناس جشع جامح ، وقد كتب توين قصة بهذا الاسم صور فيها الفردية في عصر من القيم المبددة ، ومن القصة أخذ الاسم فأطلق على الفترة نفسها ؛ وفي قوله « المذهب » بدلا من « الذهبي » إشارة إلى أن هناك خداعاً وتزويقاً ظاهرياً .

** نسبة الى بروكرست Procrustés وهو فيما تروي الاساطير لص كان يقطع الطريق على المسافرين ويشد الواحد منهم إلى سرير فان تجاوزه قص من رجليه ، وان قصر عنه مطه حتى يسويه به.

(٢) بعد أن اكملت هذه المقالة بوقت عثرت على تلك الدراسة الممتازة « أميركانية فان ويك بروكس » للكاتب ف. و. دوبي F. W. Dupee وقد طبعت في The Partisan Reader سنة ١٩٤٦ نقلا عن Partisan Review سنة ١٩٣٩ .وقد لحظت أن دوبي تقدمني إلى الالماع لهذه النقطة (وهذا نص عبارته : « ولقد كان في مقدور صاحبنا أن يكون تولستوي آخر ، لو وجد ظروفاً أحسن) — وإلى عدد آخر من النقاط .

يستحق الاهتمام ، فهو أحمق . غير أن البصر المركزي النافذ في الكتاب ، أعني إجراءه المقارنة بين طاقة توين في الإحساس وسماجة كثير مما حققه ، فذاك سليم رصين وإن كان مشوباً بالمبالغة .

وفي الكتاب أشياء كثيرة مشمولة بقوة البصيرة ومن بينها : تعرف بروكس إلى أن رمز بحار المسيسبي هو النموذج الأعلى للحرية والرضى الخالق — حتى في الفن — عند توين (كما أنه يرضي بروكس لأنه في مجال وسط بين الرجل المثالي والعمليّ ، بين الممتاز والعادي ، بين ادووردز وفرنكلين) ومن ذلك أيضاً يقظته على أن استقبال توين الأخير في السرير يعد أنموذجاً رجوعياً مثل غرفة بروست المخططة بالفلين* ؛ وتنويهه بأن اهتمام توين بازدواج الشخصية في مثل قصته « التوأمان الغريبان » Those Extraordinary Twins إنما هو نوع من التذبذب بين الاستنارة والركود ، وملحظه أن قصة « العصر المذهب » The Gilded Age حديث عن الأعمال في صورٍ دينية . وفي الكتاب غير قليل من الحماقة والتشويه والإغراق في تبسيط ما يستمده من ماركس وفبلن وفرويد ومن أي نظرية تقع في متناول يده ، ولو كانت أخلاقية غثة ، إلى حدّ أن يهتف قائلاً : أيها الأدباء ثوروا ما دام هذا النظام قد فعل ذلك بتوين ! ولكنّ الأثر الكليّ غاية في الافادة ، والكتاب إسهامٌ طيب في تبيان تأثير النقد المعتمد على السيرة ، ضمن حدوده . واتّهام لبروكس الذي لم يفد منه في آخرِ أيامه .

ولعل أكبر ضعف في الكتاب هو انعدام روح الفكاهة عند بروكس انعداماً مؤبداً مطلقاً (اقترح مرة أنه كان على آدمز أن يسمي سيرته « خيانة هنري آدمز » لا أن يسميها « تربية هنري آدمز ») ومما يميز منهجه أنه يحلل ، في منتهى التزمت ، نكتة من نكات توين أشوى فيها ولم يصب الهدف ،

---

* كانت هذه الغرفة في وسط منزله في شارع هاوسمان ، وكانت مهبط وحيه ، ولم يكن يغادرها إلا نادراً . ثم اضطر بعد سنوات الى اخلاء المنزل بسبب بيعه الى احدى الشركات التجارية .

فهو يقتبس قولة توين الساخرة حين عهد إليه بتحرير Buffalo Express « إنني لن أضرّ بالصحيفة عامداً متعمداً في أي وقت » ويعلق عليها بقوله : « يقيني أنه لم تستسلم أبداً إرادةٌ خالقة ، ببراءة ، ودون ألم ، كما استسلمت في هذه الكلمات » . ويقتبس مقدمة توين على « هك فن » : « إن الذين يحاولون أن يجدوا دافعاً في هذا القصص يقدمون للمحاكمة ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه أخلاقاً يحكم عليهم بالنفي ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه عقدة قصصية يقتلون رمياً بالرصاص »، ثم يعلق عليها بقوله : « إنه ليشعر بأنه مطمئن إلى نفسه حتّى إنه ليتحدى الرقيب إن كان يمكنه أن يتهمه بوجود دافعٍ ما » .

ومن أمتع المظاهر في « محنة مارك توين » الطبعة المنقحة المحرّرة التي نشرها عام ١٩٣٣ دون مقدّمة أو تعليق . ففي خلال الثلاثة عشر عاماً التي تقع بين تاريخي الطبعتين ، كان عرضة للهجوم والتجريح من أجل كتابه ، وبخاصة على يد برنارد دي فوتو . وعندما كان كتاب دي فوتو « أميركة أيام مارك توين » — الذي لم يكن إلا محاولة لتحطيم كتاب بروكس — عندما كان حروفاً تصفّ في المطبعة ، أعلن بروكس أنه يعيد طبع كتابه مراجعاً منقحاً . إنني لم أقرأ الكتاب كلمةً كلمة لأرى مقدار التغيير في الطبعة الثانية ولكن التغييرات التي تبرز من مقارنة عارضة تكاد لا تصدق :

في ص ٥٨ : يدرج بروكس تعليقاً معترضاً قبل أن يحكي القصة ليفسّر ما وقع فيه توين من تناقض على أساس أن ذاكرة توين كانت تخونه.

في ص ٦١ : يحذف مادة متهانفة النشيج عن توين وكيف حطّم قلب أمه.

في ص ٦٣ : يسقط جملاً قوية عن أن توين كالٌ العزم مكبوح .

في ص ٩٣ : يحذف هذه العبارة « وباختصار مرّت جميع نيوانجلند ومرت معها جميع الحياة الروحية للشعب في حال من الأنيميا العصبية وظلت فيها حتّى هذا اليوم » .

في ص ٩٥ : يغير هذه العبارة « إن مؤامرة واسعة لاواعية حفزت كل

أميركة ضد الحياة الخالقة » ويجعلها « إن نوعاً من مؤامرة لا واعية » .

في ص ٩٦ : يعمل بروكس بسرعة وحذق فيحذف هجوماً مقداره نصف صفحة كان قد صبّه على أدباء أميركة واتهمهم بأنهم اتكاليون موزعو الرغبات لا قوام لهم ؛ ويغيّر « ولم تكن أميركة سعيدة في الأساس » ويجعلها « أكانت أميركة حقاً أسعد أثناء العصر المذهب أكثر من أي شعب آخر ؟ ويسقط، هاتين العبارتين الهامتين :

(ا) كان شعباً كسائر الشعوب ليس لديه ما يعزيه من موسيقى شعبية أو فن شعبي أو شعر شعبي أو قل كان لديه من هذه أشياء شبيهة بالعدم .

(ب) كانت حياة قبلية ، حياة قطيع ، فترة دون شمس أو نجوم ، كانت شفق روح إنسانية ، ليس لها ما تغتذي به إلا الماء المتدفق في كامدن والمنّ المجفف في كونكورد * .

وبعد إشارة إلى فرح الأميركيين بالعمل حذف هذه العبارة :

« وذلك قد خلاّهم شيوخاً هرمين ، في سن الخامسة والخمسين » .

في ص ٩٨ : يحذف « حكماً أخلاقياً » مفاده أن الشيطان قد اصطفى توين ليبعث به إلى الدمار .

في ص ١٠٤ : يغير « ودائماً يخضع في النهاية » إلى « ودائماً يخضع بطيبة في النهاية » .

في ص ١٠٩ : يحاول أن يحتفظ بمقررين فيعدلهما بتعبيرات مخففة ، مثل :

---

* كونكورد قرية في ولاية ماشوست على بعد عشرين ميلا الى الشمال الغربي من بوسطن وقد كانت في منتصف القرن التاسع عشر مركز الحركة الفلسفية المثالية التي تضم امرسون وهوثورن وثورو والكوت. فلعل بروكس يرمز بالمن المجفف الى ثمرات هذه الفلسفة المثالية .

« وربما اقترحت » ... « أتراه كان واعياً بها أولم يكن » .

في ص ١٣١ : يغير « اللعبة الأميركية المعروفة » و « القواعد الأميركية المعروفة » إلى « اللعبة المعروفة » و « القواعد المعروفة ».

في ص ١٤٣ : يغير « هذا الاستسلام الخلقي ... أ كذلك نسميه ؟ .. » إلى « هذا التسليم » (واضح أننا لن نسميه) .

في ص ١٥١ : يضيف في درج الكلام شهادة جديدة ليقوّي قضية مشكوكاً فيها عن خنوع توين المتذلل .

في ص ١٥٤ : يحذف تشبيهه توين بشمشون النائم « الذي أسلم غدائر شعره لزوجه الساذجة دليلة » .

في ص ١٦١ : يحذف حكاية تنبئ كيف أن توين سرق دخينة ، غايتها أن تثبت أنه كان طفلاً عنيداً صعب المراس .

في ص ١٨٠ : يحذف نكتة قالها توين عن روكفلر الأصغر وعن سياسة يوسف بمصر .

في ص ١٨٢ : يحذف ما يملأ الصفحة والنصف من مادة نقدية حادة تصف توين بأنه أديب عارف باخفاقه ورجل أعمال في حقل الأدب .

في ص ١٩٠ : يحذف جملتين ومن الواضح أن عيبهما قلة التعصب الوطني وفيهما يقارن عقل توين مقارنة فاسدة بأي عقل «لأديب فرنسي أو انجليزي ذي مكانة » .

في ص ١٩٢ : يغير « أود أن أشير » إلى « وقد يقال » .

في ص ١٩٦ : بعد أن كان « الصبر والضمير » هما « جوهر كل فن » أصبحا بعد التنقيح « يتعلقان بحياة الابداع أيضاً » .

في ص ٢٦١ : يزيد لرأيه دفاعاً جديداً ضد رأي مخالف يحمله لودفج لويزون

في ص ٢٧٨ : يحذف نكتة عمّا ترمي به نيوانجلند من صلف سوقي ، كما يحذف تلميحاً يفهم منه أنه يغالي في تقدير مغزى إحدى القصص.

في ص ٢٨٤ : يشفع قوله « أحزان شعب بسيط » بقوله « أشدها تعقيداً » بدلاً من أن يقول « أكثرها نجاحاً » .

في ص ٢٩٢ : « وربما كان هذا الاعتراف اكثر اعتراف مُسِفّ مثير للرثاء خطه أديب مشهور » تصبح : « ويقيني أنه اعتراف موسف جداً يصدر عن مؤلف مشهور » .

في ص ٣١٥ : حذف العبارة : « أنتساءل إذن لم كان مارك توين « يمقت » القصص ؟ والجواب عن ذلك لأنه استطاع أن ينتج قصة واحدة فحسب ، وكانت مخفقة » .

وليست هذه الأمثلة إلا نبذاً يسيراً من تغييرات كبرى لا تحصى عدداً ؛ دع عنك ما تناول فحسب تصحيح خطأ نحوي أو اختصار تكرار أو تفضيل كلمة على أخرى . ومن ذلك كله ، تظهر لأعيننا صورة من أقوال مرسلة صارخة ، لا بد من أن يعدل في نغمتها أديب قد علت به السّن ، ونمت لديه الحيطة ، فهو يتحيل هنا ، ويلطف المرسلات الخاطئة هنالك ، ويُعْمل في المتناقضات يداً لبيقة . وهنا تتبدى لنا صورة خنوع جديد ، وتشبث بالوطنية ، يضطرانه الى أن يحذف كل ما يهوّن من شأن أميركة ونيوانجلند وجون ديفدسن روكفلر الابن ، وصورة حيطة جديدة مستعدة لأن تتخلى عن جزء كبير من موضوع كتابه إذا شنّ عليه هجوم ، وليست هذه كلها صورة جميلة .

٣

إن الموروث الذي انتهى إلى بروكس ، من النقد القائم على السيرة ، لموروث أصيل . فتكاد كل ترجمة أدبية أن تكون — إلى حدّ ما — نقدية (مع أن الدراسات النقدية نفسها ، ربما لم تكن بيوغرافية إلا في القليل النادر) . وأول سيرة أدبية انجليزية حقة هي « حياة دن وهربرت وغيرهما » لأيزاك والتون ، وهي لا تهتّم كثيراً بالشعر ، لأن « أيزاك الطيب » ليس له ذوق

كبير في الشعر المتافيزيقي . ولكن ، بعد قرن من الزمان ، أي حين كتب جونسون كتابه ، « تراجم الشعراء » Lives of the Poets وجد المحكّ النظيف الذي يستطيع أن يبين مدى ما تقدمه دراسة الحياة من يدٍ لفهم العمل الفني ، وبرز النقد القائم على دراسة السيرة حقاً في مثل الحديث عن العلاقة بين شخصية روشستر الخلقية ، وشعره في الفصل المخصص عن « حياة روشستر » . وبعد نصف قرن أصْدر سكوت « تراجم القصصيين » Lives of the Novelists فمشى بالطريقة خطوة إلى الأمام ؛ من ذلك مثلاً استكشافه تردد الشخصيات البرجوارية الظريفة في قصص رتشاردسون وأن ذلك راجع إلى أنه ابن الطبقة الوسطى المتظرفة . وبعد سنوات قليلة تكتمل هذه الطريقة على يدي كارليل (الذي كان يرى التاريخ « جوهر سير عديدة لا تحصى ») وماكولي (مع أن أبدع مقالة كتبها وشرّح فيها فرانسس بيكون دون شفقة لم تنجح في الكشف عن العلاقة — وهي علاقة واضحة لدينا — بين بيكون المحبّ للتنسيق وبيكون الفيلسوف النفعي) . وفي الوقت نفسه أخذت الطريقة تستعمل فيما يشبه « إثبات القضية بالبرهنة على بطلان نقيضها » وذلك في دراسة دي كونسي لكولردج وهي دراسة ترى الشعر من خلال مرض « جنون السرقة » والزواج التعس والادمان على المكيفات وغير ذلك من العوامل الفردية التي يعثر عليها دي كونسي أو يخترعها .

أما التطور العظيم الذي أحرزه النقد المعتمد على السيرة فإنه لم يحدث على أية حالٍ في انجلترة بل في فرنسة عندما كان سنت بيف ينشر « أحاديث الاثنين » Causerie du Lundi مبتدئاً بذلك في منتصف القرن الماضي. وقد عرّف الطريقة تعريفاً يكاد يكون كاملاً بقوله :

يتكون النقد الحق — كما أحدّه — من دراسة كل شخص ، أعني كل مؤلف ، أعني كل ذي موهبة ، حسب أحوال طبيعته لكي نقيم له وصفاً حيوياً حافلاً حتى يمكن أن يُنْزَلَ — فيما بعد —

في موضعه الصحيح من سلّم الفن .

وهذا التطابق التام بين الأديب وانتاجه قاد سنت بيف الى دراسة مسهبة لحيوات أهل الأدب ، ابتداءً من المظهر الجسماني الى أدق التوافه التي تملأ حياتهم اليومية . وقد استطاع أن يحصل من هذا الركام على بصر نافذ بالأديب وانتاجه، وهو شيء عجز عنه الأدباء الثرثارون الذي اتبعوا طريقته — إلا قلة منهم — . وبين الحين والحين وسّع في مجال السيرة — كما في مقاله عن جبون — فجعلها دراسة شاملة للعلاقة بين الأديب وعصره وبيئته ، واضعاً بذلك أصول اتجاه جرت فيه الطريقة من بعد على يد تين ، أكبر تلامذته . فقد بدأ تين نقده بدراسة السير مثل سنت بيف (ودراسته لبوب على أساس من علله الجسمانية في « تاريخ الأدب الانجليزي » تدل على أنه لم يتنكر للطريقة إطلاقاً) ولكنه سرعان ما حوّلها الى النصّ على الجنس والعصر والبيئة فأصبح ناقداً للأدب اجتماعياً حتمياً من النوع الذي يمثله النقد الماركسي في أيامنا .

وزيد على هذه الحصيلة عنصرٌ فكري يعتزي الى المانية ، فقد صرّح غوته أن الفن ينبع من المرض وأنه نوع من الاحتجام . وحوّل شوبنهاور هذا الرأي الى النص على آلام الفنان ، واضاف اليه نيتشه تعديلاً يقول إن الفن ليس فحسب نتاج المرض ، ولكنه تسجيل له ، وأن كل فلسفة اعتراف أو « نوع لا إرادي لا واعٍ من الترجمة الذاتية » . أما ماكس نورداو فقد أشاع المبدأ القائل بأن العبقرية نوع من المرض العصبي في كتابه « الانحطاط » Degeneration . وحديثاً أكثر توماس مان من القول بأن الفن ينتج من المرض والاضطراب العصبي ، مثلما تنتج اللؤلؤة من الصدفة ، إلا أنّ الفن يكون نتاجاً لهذا المرض ووصفاً وتسامياً به — أكثر من هذا القول حتى عرف به — وهذا الرأي بالطبع هو نظرية « الجرح والقوس » التي انتحلها ادموند ولسن * لنفسه. لكن إن جرّدنا هذا الرأي من النصّ على المرض والاضطراب

* راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

العصبي وأحلناه الى حتمية بسيطة تربط ما بين طبيعة الحياة لفرد ما وبين انتاجه الأدبي كان ذلك هو القضية الأولى التي ينبني عليها النقد المعتمد على السيرة في وقتنا الحاضر .

ومن هذا النقد عدد من الأشكال المعاصرة الخاصة أحدها يكاد يختص بهنري جيمس وهو التاريخ الخاص للأثر الفني نفسه : أي ماذا عمل الفنان وماذا سمع وماذا قال وفي أي شيء فكّر أثناء خلق الأثر الفني . ولفرجينيا ولف طريقة خاصة طورتها في كتابها « القارئ العادي » بجزئيه الأول والثاني ، مقتفيةً بذلك خطوات ليتون ستراشي الذي قصر همّه تقريباً على الشخصيات التاريخية . وتعتمد طريقتها إحياء شخصيات أدبية ومدارس وعهود بصور حيوية وقطع أدبية مركزة لبيقية دسمة . ذلك لأنها تستحضر جوّ الذين تكتب عنهم وطبيعة حياتهم وطيب شذاهم . وليس ذلك تحليلاً ولا هو تماماً سيرٌ ولا هو نقد وربما كان نوعاً من « مسرحيات القراءة » * ، ومهما يكن أمره فإنه شيء خلاّب بالغ القيمة . أما هربرت ريد فإنه قد عكس ، في ترجمته لوردزوورث ، طريقة النقد المعتمد على السيرة ، على نحو ساخر ، وأخذ يحلل شعر وردزوورث « ليفسّر به حياته » مثلما أن النقاد الاجتماعيين كتين — ضمناً — وتوماس كنج وبل في هذا البلد — صراحة — يدرسون المجتمع متخذين الأدب نبراساً في دراسة التاريخ الأدبي لاالعكس . وركز نقاد آخرون معاصرون اهتمامهم على الطريقة البيوغرافية مثل مارك شورر في سيرة « وليام بليك » وف.أ. ماثيسون في كتابيه « سارة أورن جيوت » و « النهضة الأميركية » . وبيتر كونيل في « بودلير والرمزيون » وفي « الفضائل الدنيوية »

---

* Closet Drama ، مسرحية تكتب للقراءة فحسب ، لا للتمثيل. وتكون عادة من النوع الفكري الغامض الذي لا يتيسر للجمهور فهمه عندما يعرض عليه مثلا على خشبة المسرح . على ان هذا الاصطلاح نسبي ، فالمسرحية التي لا تصلح إلا للقراءة في بلد ، قد تكون صالحة للتمثيل في بلد آخر . ومن هذا النوع مسرحيات شللي وبيرون وبراوننج وتنيسون في انجلتره ومسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وفريدة بشرفارس .

وفي كتب عديدة كتبت عن بيرون . ولدينا أيضاً عدد من السير الأدبية التي تعد دراسات نقدية قيّمة ومنها :

كتب جورج براندز عن غوته وفولتير وشيكسبير ونيتشه .
دراسات جسنج وتشسترتون عن ديكنز .
كتابا نيوتن آرفن عن هوثورن ووتمان .
كتاب جوزف ُود كرتش عن صموئيل جونسون .
= ليونيل ترلنج عن ماثيو آرنولد .
= ماكس برود عن فرانتز كافكا .
= ولاس فاولي عن رامبو
= فيليب هورتُن عن هارت كرين .

أما الدراسات البيوغرافية التي كانت نفسية المنزع في معظمها فسوف نعالجها في موطن آخر .

٤

ويتصل ببروكس عدد من المسائل التي لا ترتبط مباشرة بالطريقة البيوغرافية ولكنها تستحق البحث . وأولاها دَيْنه لصديقه الحميم راندولف بورن الناقد الراديكالي الشاب اللامع الذي كانت بوادره تبشر بالخير قبل أن يُعتبط سنة ١٩١٨ وهو في الثانية والثلاثين . فإن غضبته القوية هي التي أوحت الى بروكس بكتابيه « اميركة تشب عن الطوق » و « الآداب والقيادة » . فلما احتضر بورن قبل الأوان تناقصت حماسة بروكس بسرعة وهو الذي اقنع بروكس بحقيقة الصراع الطبقي في أميركة وساعد على تحويله من الجمالية الأوروبية الباهتة الى الانشغال بالأدب الأميركي (غير أنه ليس مسؤولاً عن الاقليمية الضيقة التي انحدرلها بروكس في النهاية) ولو طال به العمر لكان ناقداً أميركياً عظيماً ولكان بروكس ناقداً خيراً مما هو .

وقد بلغ من أثر بروكس أن أصبحت له مدرسة ، وأكبر تلامذته هم ولدو فرانك ولويس ممفورد . وكان له أيضاً تأثير حقيقي في بول روزنفلد وماثيو جوزيفسون ، وكان له تأثير موقت في ت. ك. وبل وف.أ. ماثيسون (مع أن الأول انشق عنه وأصبح ناقداً ماركسياً ، وانشق الثاني بعد كتابه « سارة أورن جيوت » لكي يستبدل بالدراسات البيوغرافية والاجتماعية المبسطة تحليلاً جمالياً جدياً عميقاً) . أما فرانك فكان أخلاقيّ النقد يكتب مواعظ ونصائح ينسجها من أوهامه . وأما اويس ممفورد من الناحية الأخرى فقد كان ناقداً خيراً من بروكس من نواحي كثيرة ؛ وكتابه المسمى « اليوم الذهبي » The Golden Day أحفل بالمعرفة وأنفذ بصراً وألمع نقداً من مجلدات بروكس عن نيوانجلند — وهو يشاركها في الموضوع — وفي السنوات الآخيرة أخذ بروكس يتتلمذ له فينتحل أفكاره الصوفية عن العضوانية Organicism ويمجد عبقريته و « سلامته » . وأما ماثيو جوزيفسون فإنه قصر تأليفه — باستثناء دراسة شاملة عن الأدب الأميركي في « صورة الفنان أميركياً » Portrait of The Artist As American — على شخصيات أدبية فرنسية ، وفيها صانه ذوقه الجيد المتأصل من الوقوع في الشطحات البروكسية . وأما بول روزنفلد — ولعله أكثر الجماعة استقلالاً — فإنه لم يكتب الا مجلدين من الصور الأدبية أحدهما هو « ميناء نيويورك » Port of New York والثاني « رجال شوهدوا » Men Seen وهما مثل كتب بروكس يرتكزان في الدرجة الأولى على الشخصية ولكنهما أحفل بدقة النظر . غير أنه كأستاذه القديم هيونكر Huneker أكثر رغبة من بروكس في اشهار المغمورين من المحدثين وأكثر احساساً منه بالقيم الجمالية . وأغرب ما في مدرسة بروكس هذه أنها على تماسكها فكل فرد فيها كان على وعي تام بنواحي العجز وضيق الأفق عند بروكس (قد نزعم أن هنا شيئاً من انعكاس الذوات). وأحدّ نقد كتب عن بروكس حتى اليوم موجود في مؤلفات ممفورد

وفرانك وجوزيفسون وروزنفلد ، وعند الأخير بخاصة ، وكلّه كتب في فترة التلمذة المخلصة لبروكس .

أما الفكرة الرئيسية التي نجح بروكس في أن يطبع بها مدرسته فهي أن أميركة بعد الحرب الأهلية قد أصبحت بيئة ثقافية معوّقة أقعدت ضحاياها من الفنانين بطرق متنوعة . ولو أنا قلنا « غيّرت » في مكان « أقعدت » ووضعنا « محصولها » موضع « ضحاياها » لكان هذا مبدأ رصيناً قابلاً للتطبيق عن العلاقة الوثيقة بين الفنان ومجتمعه . أما في شكله الذي قاله بروكس فإنه تعميم فظّ أدّى الى تشويه محتوم في كل الأحكام الأدبية ؛ وهو نصف حقيقة لا حقيقة كاملة . ولم يقتصر تاثيره على مدرسة بروكس بل ارتسم أيضاً على الماركسيين الآليين أمثال غرانفيل هكس وف.ف. كالفرتون من الذين اضافوا اغراقات بروكس الى غلوّهم وتلقوا كالببغاء تبسيطاته الشديدة لأدباء مثل جيمس وتوين . وقد إستمر مرير هذا المبدأ ما يقرب من جيل نقدي كامل الى حد ما ، وشمل بارنغتون (في دراسته لجيمس) وعدداً من النقاد السوفييت (كتبوا عن توين) وأثر في أدباء مبدعين كان عليهم أن يكونوا أحسن معرفة ومن بينهم دريزر وأندرسون .

ومن أغرب المظاهر في انتاج فان ويك بروكس أن كل دراساته النقدية لا تعدو أن تكون حواشي مسهبة على بياناته ونداءاته . فكل من دراسته عن توين التي نشرت سنة ١٩٢٠ والأخرى عن جيمس التي نشرت سنة ١٩٢٥ انما كانتا تعليقاً على جملة وردت في كتابه « أميركة تشبّ عن الطوق » سنة ١٩١٥ وكل ما فيهما من تشويه مضمن فيها وهذه هي العبارة :

والواقع أن أي فحص للأدب الأميركي سيظهر فيما أظن أن من كان من أدبائنا ذا عبقرية ذاتية حيوية قد شانه افتقاره الى مستند اجتماعي ، كما أن الذين كانت لهم عبقريات اجتماعية حيوية كانوا أيضاً عاجزين عن إنماء ذواتهم وتطويرها .

أما جيمس فهو أحد وجهين من هذا « الدولار » كما أن توين هو الوجه الآخر . وتبدأ الفترة الثانية بكتابه « حياة إمرسون » وتستمر خلال كتبه عن نيوانجلند. وكل المقررات فيها كأنما كانت كامنة في سؤال ألقاه في كتابه « الحياة الأدبية في أميركة » سنة ١٩٢١ . ونص السؤال :

كيف نفسر استحواذ الأدب الأميركي على الاحترام الكامل من الأميركيين يوم كانت أميركة في حقل الأدب كما هي في سائر نواحي الحياة أوضحَ صلةً بالاستعمار ، أما اليوم وهذا الموروث الاستعماري يكاد يعفو أثره من حولنا فإن الأدب قلّ أن يستحوذ على احترام الأميركيين بل انهم ليتبعون « أي إله » غريب من انجلتره ؟ .

(وأستطردُ إلى القول بأن مما يميز دقة بروكس أنه قال « يتبعون كل إله غريب» ولم يقل « يتهالكون * على الآلهة الغريبة ») . أما البيان الأخير فهو كتابه « في الأدب اليوم » وقد نشر سنة ١٩٤١ . واذا اعتبرنا ما اعتاده بروكس من ارجاء أي شيء فترة لا تقل عن عشر سنوات ، فإننا نتوقع على الأقل كتاباً آخر أو كتابين ينبثقان من واحدة أو أخرى من عباراته المشحونه بالتنبؤ والوحي .

ولدى بروكس عدد من نواحي القصور استغله الى حد ما لفائدته ؛ ومن أوضحها لديه أنه مثل ادموند ولسن ناقد لا يحب الشعر أساساً ، ولكنه على خلاف ادموند ولسن لم يَنْسَقْ وراء اي رغبة للكتابة عن الشعر ولم ينشر اي شعر من نظمه مذ فارق عهد الطلب (وذلك شعر ضئيل): لقد سأل في كتابه عن ويلز في لهجة خطابية : « أكان ويلز يستطيع أن ينظم قصيدة ؟ » وقد يوضع هذا السؤال في الصيغة التالية : « أكان بروكس يستطيع

* تنظر هذه اللفظة إلى كلمة « هلوك » وتحمل بعض إيحاءاتها هنا .

أن ينظم قصيدة ؟ » والجواب على هذا وذاك بالنفي المؤسف . ومن نواحي قصوره المتصلة بما سبق ، افتقاره الى ثقافة عامة كافية عريضة تتيح له أن يعالج الأدب الأوروبي (مع أنه ترجم هو وزوجه ثلاثين كتاباً فرنسياً على الأقل). ومنذ أن نشر « داء المثالي » سنة ١٩١٣ لم يكتب شيئاً عن أي أديب أوروبي خلا مقدمات قصيرة لم تجمع ؛ ومنذ أن نشر كتابيه عن سيموندز ويلز في سنتي ١٩١٤ و ١٩١٥ لم يكتب أي شيء عن أي أديب أو فنان انجليزي خلا مقدمات وقطع صغيرة عن سوينبرن وجون بتلر ييتس . أما الأول فقد لقيه بلندن ، وأما الثاني فقد تعرف اليه في نيويورك . وفي كتابه « آراء أوليفر أولستون » يدافع بروكس عن هذا القصور في صديقه أولاً باقتباسة من سنت بيف (الذي كتب قسطاً صالحاً عن الأدباء الأجانب) يقول فيها : « لا يظهر للنقد الأدبي قيمته التامة وأصالته الا عندما يلزم نفسه بموضوعات يعرف مصدرها وبالحقائق المحيطة بها ، وبجميع ظروفها لأنه متصل بها اتصالاً مباشراً مطلع على أصولها البعيدة » . وثانياً باقتباسة من ييتس لم يحسن فهمها وهي: « لا يستطيع المرء أن يطول الكون الا بيد مغلفة بالقفاز وتلك اليد هي أمته ، وهي الشيء الوحيد الذي يعرف المرء عنه شيئاً ما » ويعلق على ذلك بقوله :

> ذلك مبدأ أخذ به أولستون في كل انتاجه ويصح لي أن أقول إنه لم يكتب بخاصة إلا عن موضوعات أميركية ، ومع أنه كتب عن موضوعات أجنبية فقد بدأ بموضوعات أميركية ، وهل كان في مقدوره أن يوقف رغبته فيها ؟ .

وهناك قصور آخر حوّله بروكس إلى شيء يستحق التقدير ، ذلك هو اعتماده الكبير على ملاحظه ويومياته وجمل يُقَيّدها ونوادر وأقوال مأثورة ، فكأنه دائماً يغتذي بما اختزنه من شحم ، حتى إنه استعمل مادته عن إمرسون في كتابه « امرسون : ست فِصَل » وفي « حياة امرسون » وفي « ازدهار

نيوانجلند » وفيما تلاه من مجلدات وفي مقالات عارضة . وتعود كل الحكايات والنوادر القديمة الى الظهور مرة إثر مرة ، نصاً أحياناً ، مُغيَّرة أحياناً ، لأن بروكس رمى بالملحوظة ونسي الشخص الذي قال له غريلي : « في مقدورك أن تحدّد لي شيئاً ما » . ولعله أكثر المؤلفين الأميركيين تكراراً منذ أن توفي توماس ولف حتى إنه في كتاب « محنة مارك توين » قد أعاد كل نادرة أو اقتباس مرتين على الأقل . وحتى إن سطراً مقتبساً من هربرت كرولي قد تكرر أربع مرات على الصفحة : ١٤٣ (تخلص بروكس من بعض المكررات في الطبعة المنقحة).ولقد تصرف بروكس برصيده هذا حتى حوّله الى فضيلة ، ومدح أولستون على عادة استعماله يومياته ، مثلما كان يفعل مشاهير نيوانجلند ، أمثال إمرسون وثورو . وكان كتابه « آراء أوليفر أولستون » عاملاً كبيراً في استغلاله لهذا الرصيد الموفّر لأنه مكنه من أن يطبع — دون تغيير — أية قطعة من يومياته لم يستطع أن يستغلها في موضع آخر . وهكذا حصل على « سجق » سمين من عُلالة لم يتبقّ منها الا الجلد والشعر والقرون والذنب والكرش .

أما نزعة بروكس نحو تيارين فكريين رئيسيين في عصرنا ، وهما الماركسية والتحليل النفسي ، فكانت كموقف من يأخذ القشر ويطرح اللباب . فقد أفاد من ماركس في كل فرصة وبشكل مبسط سوقي إذ اعتبر وظيفة الفنان خدمة اجتماعية مباشرة ؛ مثال ذلك قوله: كان توين مفيداً لرجل الأعمال لأنه ساعد فكره على الراحة والاسترخاء ، فكان بذلك عوناً للكفاءة ؛ وحثّ لونجفلو الرائدَ في طريقه على المضي ؛ وهزئ بارنوم من الناس فشحذ بذلك الغرائز التجارية . ومع ذلك فقد كان دائماً يهاجم ماركس متصوراً أن الماركسية حتمية اقتصادية آلية مسمياً نفسه اشتراكياً مثالياً (أشد أقواله السياسية انفعالاً في كتابه عن أولستون قوله « لا تستطيع الشيوعية أن تتغلغل في هذه البلاد لأن الأميركيين أحرار بطبيعتهم . ولدينا أشياء كثيرة نتخلى عنها

عدا السلاسل ». وفي هذا القول شيء من النغمة التي وردت في ماردّتْ به احدى العجائز على متدين متحمس يدعو لبعث ديني : إن من ولد في بوسطن ليس بحاجة الى أن يولد مرة أخرى) . أما في التحليل النفسيّ فإنه بعد أن قضى العمر يختلس من أجل السير التي يكتبها نظراتٍ نصف مفهومة من مبادئ فرويد وآدلر ويونج وغيرهم ، صرّح في كتابه عن أولستون بأن « طريقة التحليل النفسي في كتابة السير ذات قيمة محدودة جداً وأنا اعتقد أنها اذا استعملت مرة فإنها لن تستعمل مرة أخرى » .

ومن الطريف الممتع أن تشهد طريقة بروكس في النقد مطبقة على فان ويك بروكس نفسه : كيف انحدر من أرومة هولندية كانت تقطن نيوانجلند القديمة ونيويورك منفياً في بليتفلد بولاية نيوجرسي ، ثم ماذا كان أثر هارفارد والقصتين والشعر الهزيل الذي كتبه هناك ؛ ثم ما أصابه من إرهاق في خدمة القائمين على تحضير « المعجم المعتمد » The Standard Dictionary ومجلة « عمل العالم » World's Work ؛ ثم نفيه الى انجلتره والقاؤه المحاضرات من أجل الجمعية التعليمية للعمال ؛ ثم إصابته بالعصاب وانحطاط القوى ودخوله المصح الذي دخله من قبله صديقه أولستون ؛ ثم مصادقته للرجل الكسيحبورن، وموتبورنهذا؛ ثم نجاحه الأول فيالنقابة الأدبية وما تبع ذلك من نصر شعبي لم يحرزه ناقد أدبي أميركي أبداً وذلك حين كسب كتابه « ازدهار نيوانجلند » من « نادي الطبعات المحدودة » وساماً ذهبياً قدم « للكتاب الذي قد يبلغ مستوى الكتب الكلاسيكية » ، بالاضافة الى جائزة بولتزر ، واختيار « نادي كتاب الشهر » كتابه « نيوانجلند : اليقظة الأخيرة » . وهذا السرد قد يسمىّ محنة فان ويك بروكس أو حجتّه أو خيانته . والى أن يتحقق هذا فان من أراد في الوقت نفسه أن يكتب شاهداً على قبر بروكس قد يحسن به أن يتخذ نموذجه ما كتبه بروكس نفسه عن لوول ؛ ومن المؤكد أنه حين كتبه كانت صورة نفسه حينئذٍ ترتسم في ذهنه إذ قال :

وإذا كانت تلك النغمة الجديدة الجريئة التي استعلنت في « خرافة من أجل النقاد » * قد أدركها الفناء – نغمة الشاب الذي جهر بما في فكره ، دون أن يحسب حساباً لما قد يظنه الناس أو يقولونه ، نغمة الناقد يصيب ويخطئ ، ومعه جنون الصبا ، وهو غالباً مصيبٌ غير أنه دائماً واثقٌ من آرائه – أقول : إن كانت تلك النغمة قد تلاشت فإن نغمة أخرى قد حلّتْ محلها ، وإذا لوول الثاني هذا قد تخلّى عن منهج لم يكن يلائمه طبيعة واكتساباً ؛ لقد تلبّد ليصيد فمن قال إنه لم يصدْ ؟ اقبلوه على علاّته ، لا تذكروه بدعاواه القديمة ، لا تحرجوه بالأسئلة ، وانسوا الآراء الراديكالية التي كان يؤمن بها في شبابه ، ودعوه يبتهج بالملكيين ورجال الكنيسة ومحبّي البيرة الطيبة والغلايين المطيبة ممن لا يأبهون كثيراً بقانون الغاء العبودية ، ولا تضيقوا عليه الخناق بالتلميح الى تقلباته وانحرافاته الحائرة .

لو غيّرْتَ بضع كلمات وتنازلتَ عن بعض التسامح ، لجاء هذا النص صالحاً لبروكس نفسه .

---

* « خرافة من أجل النقاد » قصيدة هجائية ساخرة من نظم لوول نقد فيها الأدباء الأميركيين واحداً واحداً ، وقص كيف تجمع الآلهة على الأوليمب ، ووعدهم أحد النقاد بان يحضر لهم زنبقة ثم غاب طويلا ومر بحقول الأدباء وعاد الى الآلهة يحمل شوكة ، فغضب أبولو وتحدث عن العهد السعيد الذي مر على الأدب قبل أن يظهر النقاد .

الفصل الخامس

كونستانس رورك
والنقد القائم على الموروث الشعبي

عندما توفيت كونستانس رورك سنة ١٩٤١ عن ستة وخمسين عاماً ، كانت قد بدأت تجد وجهتها ؛ فقد نشرت ستة كتب ، وكانت تعمل في إنجاز كتاب ضخم ذي ثلاث مجلدات ، عنوانه « تاريخ الثقافة الأميركية» History of American Culture ، لم تكن كتبها الأخرى إزاءه إلا مجرد كشوف أولية . وقبل بضع سنوات ، اهتدت في كتابها « تشارلس شيلر » Charles Sheeler إلى ما يمكن أن يعد أكبر يد لها في النقد الأدبي المعاصر ، وذلك هو طريقتها في تحليل الفن الشكلي بارجاعه إلى جذوره المسترسلة في الموروث الشعبي . وفي الوقت نفسه اهتمت بايجاد موروث شعبي أميركي ، وتنظيمه وتفسيره وإشاعته ، ليكون في متناول فناني المستقبل . اذن كان عملها تحليلياً وتركيبياً في آن ، وهذان الاتجاهان معاً ، يمثلان احدى الحركات التي تبشر بالخير في مستقبل النقد الاميركي . ولكن مع الأسف لم يتعهدها أحد من النقاد بعد موتها .

وأول كتاب لها بعنوان « أبواق العيد » Trumpets of Jubilee نشر

سنة ١٩٢٧ (١) وهو دراسة لخمسة أشخاص أحرزوا قبولاً وإقبالاً من الناس بأميركة في منتصف القرن الماضي وهم : ليمان بيشر وهاريتْ بيشر ستاو وهنري وارد بيشر وهوراس غريلي وب.ت بارنوم . فهو كتاب في السِّيَر إلى حد ، وتاريخ اجتماعي بعض الشيء ، ونقد أصيل حيناً ثالثاً ، وبخاصة في الفصل الذي كتبه عن السيدة ستاو ، الشخصية الأدبية الوحيدة في تلك المجموعة (بما في ذلك تحليلها الفذ للعلة التي جعلت لقصتها « كوخ العم توم » Uncle Tom's Cabin قوة لم تبلغها سائر قصصها ، ومقارنة بهوثورن على جانب عظيم من عمق الادراك) . وبعض ما كتبته في التاريخ الاجتماعي يتعمق العوامل العلّية الكامنة ، غير أن قسطاً كبيراً منه ليس أكثر من انسياب على السطح ، وتقريرات عن غرائب الأثاث والأزياء . أما المادة الشعبية في الكتاب — وهذه تضم قطعةً من أغنية « الشيخ دان تُكر » Old Dan Tucker دُسّتْ حشواً، وبعضَ القصص الطويلة الظريفة—فكلّها من النوع السطحيّ ، وهي ذات لون محلّي رفيع . وأقلّ فصوله إرضاءً ما كتبته عن عائلة بيشر ، لأنها لم تحاول أن تحدد تماماً سرّ حب الناس لهم . وخير ما يُرضي فيه ، بعامّة ، هو الفصل الذي عقدته لبارنوم ، وهو دراسة لامعة تجعل من الشخص المدروس مثابةً « عملاقية » جيلٍ كامل . ولعلّ أبعد ما فيه تأثيراً صورة هوراس غريلي ، وهي قصة عميقة الاثارة ، ترتقي في تأثيرها إلى مستوى المأساة ، لأنها الموطن الوحيد الذي سمحت فيه الآنسة رورك لنفسها بالاتكاءِ على ناحية صحفية حين رسمت صورة ساخرة للتبجحات الاجتماعية التي تشدّقَ بها أبناء غريلي ، بعد موت ابيهم . والكتاب كله أخلاط شتّى إلا أن فيه كل المعالم التي ستظهر في نتاجها المتأخر ، جاهدة لتشق لنفسها طريقاً خلال فترة التاريخ الاجتماعي التقليدي .

---

(١) قيل لي ان الآنسة رورك نشرت قبل هذا قطعاً في المجلات باسم مستعار ، ولكني حتى اليوم لم أستطع ان أعرف الاسم الذي اختفت وراءه .

أما الكتاب الثاني الذي نشر في العام التالي وعنوانه « ممثلو الساحل الذهبيّ المتجوّلون » Troupers of the Gold Coast فانه أقل كتبها طموحاً . وهو محاولة مغمورة ممتعة سطحية ، لاستعادة جو العهود الماضية ، يوم كانت الفرق المسرحية متنقلة جوّابة . وكأنما هو من بعض وجوهه «كشكول » مليءٌ ببرامج مسرحية باهتة ، وفيه زرٌّ انتزع من صدارة ادوين بوث ، ورباط جورب كانت تلبسه آدا منكن ؛ ولا يحفل به وبقراءته إلا امرؤ يحمل ذكريات ذهبية عن طفولته أيام لوتّا كرابتري ولولا مونتز * . وليس فيه ما يمكن أن يسمي تاريخاً اجتماعياً أو حضارياً ، ولا يحوي من المادة الشعبية إلا اثنتي عشرة قطعة من الأغاني الشعبية التي كانت رائجة في ذلك العهد ، وعدداً من صفحات مختصرة عن « الشخصيات التي كانت تقطن سان فرنسسكو القديمة ، ومنها : المجهول العظيم ، « جورج واشنطن » ، والغلام السمين ، وجترسنايب وروزي وكلبان احدهما بُمر والثاني لعازر والامبراطور نورتن ؛ وليست فيه طريقة نقدّية ولا فيه حقاً نقد .

أما كتابها « روح الفكاهة الأميركية » American Humour الذي ظهر عام ١٩٣١ ، وعنوانه الفرعي « دراسة في الشخصية القومية » ، فانه كشف

---

* هؤلاء نفر من مشاهير ممثلي المسرح في القرن الماضي :

إدوين توماس بوث(١٨٣٣–١٨٩٣) : ممثل تراجيدي عرف باجادته في تمثيل ابطال شيكسبير ، وهو اول رئيس لنادي الممثلين . وقد كان أبوه جونيوس ممثلا كبيراً وكذلك أخوه الأصغر جون .

آده آيزكس منكن (١٨٣٥ – ١٨٦٨) : ممثلة بارعة اشتهرت في سان فرنسسكو ومدينة فرجينيا ، وكانت صديقة لعدد من أدباء العصر في اميركة وانجلترة وفرنسة ، ولها مجموعة من الشعر العاطفي الرقيق .

لوتا كرابتري (١٨٤٧ – ١٩٢٤) : من مواليد نيويورك . اشتهرت بتمثيل الأدوار الميلودرامية التي كانت تكتب لها خاصة . اعتزلت التمثيل سنة ١٨٩١ .

لولا مونتز (١٨١٨ – ١٨٦١) : اسمها الحقيقي ماريا دولورس اليزا روزانا جلبرت . من اصل ايرلندي . راقصة وممثلة ، لعبت دوراً هاماً في حياة لودفيج الأول الباقاري . ثم هاجرت الى اميركة وعملت راقصة باليه وممثلة ، ولاقت نجاحاً كبيراً في كاليفورنية ، ثم اعتزلت التمثيل وعملت محاضرة متجولة .

جريء عن نزعة واحدة في تاريخ الولايات المتحدة الحضاري . فالكتاب يقسم الثقافة الأميركية المتصلة بالشعب إلى عدد من الدراسات المتفرقة (وكثيراً ما يصحّ له ما يسميه كنث بيرك « التناسب الناشيء عن عدم التناسب » وذلك باستعمال المتجاورات في مهارة وحذق) منها : رجال الشمال ورجال الغابات الثانية نموذجين أميركيين ، استعراضات المنشدين الهزليين ، الممثلون المتجولون والمنتمون إلى الطوائف الدينية نموذجين « للجوابين » الأميركيين ؛ لنكولن والكتّاب الهزليون ، الأديب الكلاسيكي الأميركي ، الفكاهيون الغربيون ، جيمس وهاولز صفحتين للفنان الأميركي ، الأدباء المعاصرون خلال العقد الثالث من القرن . ويعامل فيه أشخاص الأدب الشكلي المتحضر على أنهم نموّ للثقافة الشعبية مع قدر من التشويه في بعض الاحيان — وهو تشويه يصبح به هوثورن حاكي حكايات شعبية ، وتصبح موبي ديك بأسمائها الهزلية المقتبسة من التوراة ويتورياتها النوتية قريبة النسب من كتب النوادر الدارجة ؛ ولكن التشويه كثيراً ما يكون بعثاً لامعاً مثل التعرف إلى الشخصية الأدبية في لنكولن . وما تزال الآنسة رورك تحوم حول معنى أعمق من معاني الثقافة الشعبية ، حول الأسطورة والشعائر التي تمثل « الانموذج الأعلى » ، وهذا ما تعلّمته من كتاب لجين هاريسون يسمى « الفن القديم والشعائر » ، ولكنها تعجز عن تطبيق فكرته تطبيقاً تاماً ، فهي تلحظ أن مايك فنك * كان « إله نهر المسسبي أي واحداً من الأرباب الصغار الذين يخلقهم الناس على صورتهم ويكبرونهم ليكبروا أنفسهم » وأن كروكت « قد أصبح أسطورة حتّى في حياته » وأنه بعد موته « انتحل موقفاً أسطورياً أقوى من ذى قبل » . فهي إذن تفهم هذه العملية أي تلمح المبدأ « اليوهميريّ » ** حين ينسج

---

* مايك فنك بحار على نهر الأوهايو والمسسبي ذاعت عنه الحكايات العريضة Tall tales وهي الحكايات المشوبة بالمبالغات مع قسط وافر من الأصول الواقعية ، ومن أبطالها أيضاً ديفي كروكت الذي تتحدث عنه الآنسة رورك في كتاب مستقل ، ويشغل ذكره مكاناً واسعاً في هذا الفصل .

** هو مبدأ الفيلسوف الصقلي يوهميرس (القرن الرابع ق. م.) وفحواه ، ان الآلهة في =

شعب لا بأس بحظه من المدنية ، في خلال سنوات قلائل ، ثوباً أسطورياً لشخصية تاريخية ، بدلاً من أن تدرك التطور الدينامي الذي تشتمل عليه نظرية الآنسة هاريسون حيث تنتحل الشخصيات التاريخية بما لها من ملامح « جانحة إلى شيء من الأسطورية » خصائص أسطورية وخرافات قديمة .

وتلحظ الآنسة رورك أيضاً أن « الانتحال الأسطوريّ للحكمة » « لم يفتأ يظهر في الشخصيات الهزلية الأميركية » ولكنها تعجز عن أن تتقدم خطوة فترى فيه انتقالاً معقداً من التكهنات القديمة إلى Old Zip Coon (إن لم يكن انتقالاً مباشراً من طراز أفريقي) . وهي تذكر « المواد الأولية للأدب » وتعني بها « المسرح القائم من وراء الدراما ، والاحتفالات الدينية البدائية التي سبقت هذين ، والحكاية التي سبقت كلاً من المسرحية والقصة ، والمونولوج الذي كان مصدراً أولياً لأشكال كثيرة » . وهي قادرة على أن تميز هذه النماذج القديمة التي تكمن وراء ما يشبه الشعر الشعبي الأميركي ، ولكن ليس في طوقها أن تدرك « الأعمال الشعبية » وكيفية حدوثها مثل : النقل ، والأصل المستقل والتكاثر والاستمرار والتغير وسائر الأمور التي قد كانت حرية أن تساعدها على فهم الوشائج وصلات القربى . وهي في أشد حالاتها اقتراباً منها تهتدي إلى تعريف سلبيّ (خاطئ بعض الشيء) حيث تقول :

> جذّ الأميركي الأسبابَ بينه وبين صور الموروث التليد ، وكأنما كان ذلك بدافع إجماعيّ ، فنحّى الموروث الانجليزي الطبيعي ، وموروثه من القارة الأوروبية في يسر واستخفاف . ولعلّ رومانتيكية الروّاد الأول في علاقتهم بالهنود إنما كانت صورة لتلك الغريزة التي تدفع شعباً جديداً إلى أن يملأوا أيديهم من موروث قديم ، ذلك لأن الهنديّ كان يملك روابط قبلية

ـــــــــــــــــ

= الأساطير ليست إلا إشخاصاً ألهوا .

مكينة ليست متوفرة لدى الأميركي ، بل إن محاولة تشرب
المعارف الزنجية كانت محاولة من هذا القبيل ، غير أن الزنجي
ليس لديه ما يقدمه إلا صورة باهتة مشوهة من ثقافة أولية ؛
كما أن السعي لثقافة الهنود كان عقيماً .

إن ما تحاوله الآنسة رورك في هذا الكتاب هو أن تعرّف « القاعدة البدائية » التي تشمل « الأغاني والأهازيج البدائية والمسرح الشعبي والحوليات الفجة » وهي غالباً ما تكون « مليئة بعناصر مبعثرة غير مصقولة ؛ حافلة بالضراوة أو بالغرائب المنفّرة » وعلى تلك القاعدة يقوم أدبنا ، شأنه شأن غيره في هذا . وتحاول الآنسة رورك أن تنصّ على هذه العلاقة جاعلة منها موضوعها الرئيسي وموضع اهتمامها فتقول :

من نسيج سداه تلك الخيوط الشعبية ولحمته تعبير جديد ،
على صعيد جديد ، نشأ أدب متصل ، كغيره من الآداب ،
بموروث شعبي قديم ، يمكن أن نسميه « فولكلور » ، لأننا
لا نجد له تسمية أخرى .

وترسم الكلمة النهائية في كتابها نوع المهمة الجامعة التي لابدّ من أن يؤديها النقد : قلّما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب ، ومهمة النقد هي « الكشف في الموروث الأميركي عن الموادّ التي قد يغمس فيها الفنان نفسه ، والسعيُ لبثّها » .

وقد كان الكتابان التاليان محاولتين لبثّ هذا الرصيد الموروث . وأولهما هو « ديفي كروكت » Davy Crokett (١٩٣٤) والثاني « أودبون » Audubon (١٩٣٦) . أما الأول فهو صورة لاخفاقها التام — كتب بالأسلوب الشائع الموجّه في كتب الأطفال لقرّاء في عقدهم الثاني فما زاد على أن كان خليطاً ملبوكاً من شخصية كروكت الحقيقي والخرافي وسلسلة من حكايات « ممسرحة » تضمّ فيها « الحديث العريض » الذي يقصه أبناء كروكت حول البيت ،

ونسيجاً من خرافات كروكت المستمدة من « الحوليات » مع اهتمام ضئيل بالرجل الواقعيّ ومميزاته * . وقد بلغ بها الأمر أن تخفتَ صوت كروكت في الدفاع عن بيدلْ وبنك الولايات المتحدة وتدفنه في جملة تتحدث عن موضوع آخر دون أن تحاول تفسيرها . إن كتابها « ديفي كروكت » غير علمي وغير تحليلي و « عاميّ » بأردأ معاني الكلمة ، وهو بعامة هزيل لا يصلح للقراءة . أما « أودبون » الذي ظهر بعده بسنتين فقد عدّل في الموقف بعض الشيء . ومع أنه ترجمة مباشرة ، دون محاولة في النقد أو التحليل فهو في الأقل — على خلاف كروكت — لذٌ ممتع جيد الأسلوب وقد وقفت فيه غرارتها الساذجة عند حدّ قبولها الأسطورة التي تقول إن أودبون كان هو دوفن الصغير المفقود — وقولها بأن ذلك أمرٌ جدّ محتمل — وسردها أسطورة عليّة بالغة الظنية عن ابتكاره الجمع بين التلوين بالقلم وطريقة التلوين المائي ، الذي اهتدى إليه اتفاقاً ذات يوم أثناء استعراض للصور . وقد وضع الكتابان في أيدي الأدباء الأميركيين مظاهر من موروث « الحدّ الأميركي » ** وصنعا صورة لرجل الأعمال الرائد وللفنان الرائد ولكنهما للأسف قدّما هاتين الصورتين على نحوٍ لا يزري بالأديب الجادّ أن يجهله أو يُغفله .

أما أول كتبها في النقد الشعبي الأصيل فهو « تشارلس شيلر » الذي نشر عام ١٩٣٨ ، وقد وجدت في شيلر فناناً جادّاً (وإن لم يكن من الجودة بحيث ظننته) استكشف موروثاً شعبياً أميركياً لنفسه وذلك هو الشكل

* يستحسن ان يتذكر القارىء الحقائق الآتية عن ديفي كروكت هذا : فقد انتخب عضواً في الكونغرس ١٨٢٧ واتخذه حزب الأحرار أداة يقاومون بها جاكسون ، ثم أصبح رمزاً لبطولة « الحد » الأميركي تصدر عنه الفكاهات « والحكايات العريضة » وباسمه ألفت عدة كتب ، ولايدري أحد على التحقيق مدى مشاركته في تأليفها . اما الحوليات المتعلقة باسمه فهي كراسات كان يصدرها عدد من الناشرين متسلسلة ، ظهر منها نحو خمسين ، وتحتوي « الحكايات العريضة » التي تتعلق بكروكت نفسه وبمايك فنك وغيرهما .

** الحد الأميركي هو الإقليم القفر الذي انتهى اليه الاستعمار الأبيض في اميركة، في اقصى توغله . وكان له اثر كبير في تشكيل بعض ألوان الأدب الأميركي كالبلاد والحكاية الطويلة وأدب اللون المحلي.

الوظيفيّ عند الحرفيين الحذاق في الطائفة الشيكرية * ، نعرس في هذا الموروث جذور فنّه ، وأفاد فنه بذلك فائدة جليّ . وحين ألقت على رسوم شيلر وصوره نظرة فاحصة (طبعت كثيراً من تلك الرسوم في كتابها لتشهد على ما تقول) استكشفت المبدأ الأساسي الذي فات عشّاق الموروث الشعبيّ السابقين إدراكه ، وهو أن الموروث ليس في الموضوع وإنما في الشكل وأن السرّ ليس في أن يرسم الفنان ابن الغاب (أو فتى الجبال) وهو يبني أهراء لغلاله وانما في أن يرسم على طريقة ابن الغاب وهو يؤدي ذلك العمل . (ذلك هو الادراك الكاشف الذي ساعدها على التبصر النفاذ فيما بعد ، في مثل قولها : إن الأدباء الذين قالوا ليس لدينا موروث مسرحي وطني كانوا مخطئين ، ذلك لأنهم لم يعرفوا أين يجدونه . أما هي فإنها تمعنت في الشعائر العامة التي تحيط المعاهدات الهندية ، وفي الرواية التعليمية التي تشتملها الموعظة الكالفنية ، وهناك وجدت الموروث الذي أخطأوه) . وعلى هذه الأرض الصلبة من الكشوف في كتابها هذا وثقت مبادئها بركاز جديد من الثقة ، فكتبت تقول : « لعل تربة بلادنا لم تكن رقيقة فقيرة بحيث تعجز عن إنماء تعبير خالق » . وأبرزت كيف أن شيلر ذهب يدرس أشكال الفن المعماري والحرف اليدوية في إقليم بَكْس مكتشفاً مباني الطائفة الشيكرية وأثاثها وشعار الشيكريين القائل « لكل قوة شكلها » . وأظهرت كيف تميّز شيلر في النهاية دليلاً هادياً لمن شاءوا أن يستغلوا الموروث الأميركي في مجال الفن ، أميركياً دون أن يصبح إقليمياً ، حديثاً وجذوره راسخة في أعماق الماضي ، مستوحياً للأهراء الشيكرية وفن النحت الزنجيّ البدائي على حدّ سواء .

---

* طائفة تعتمد في شعائرها الاعتراف المكشوف بالخطيئة وتقول بظهور المسيح ثانية وقد سموا بهذا الاسم لأنهم يهتزون وينتفضون في إحدى رقصاتهم . ومن مبادئهم العزوبة والعيش في جماعات والقضاء على الملكية الفردية . وقد كانت لهم جهودهم التي ميزتهم في ميدان الفن المعماري والرقص والطقوس والأغاني .

ولو قدّر لها أن تتجاوز هذا إلى صعيد جديد من التجريد لوجدت العلاقة الشكلية بين الأهواء الشيكرية وفن النحت الافريقي ولكن ذلك لم يكن في طوقها . لقد كادت – دائماً – أن تمدّ الوشائج بين هذا الموروث الأميركي وذلك التيار الكبير من الثقافة الشعبية العالمية (وفعلاً أدركت أن وراء القصة العريضة التي جرت في المقبرة في قصة «حياة على نهر المسسبي» تكمن أسطورة أوزيريس ، وأن الأساطير المتصلة بميلاد كروكت مأخوذة من قصص هرقل ، وإحضاره النار من قصة بروميثيوس ، ورصاصته الفضية من الأساطير الشمالية (السكندنافية) ومظاهر أخرى من رصيد كلّي أو أميركي هنديّ . أدركت كلّ ذلك ، ولم يتجاوز بها إدراكها هذا الحدّ) . غير أنها كانت تفتقر إلى المتكأ العلميّ والثقافة ، بل ربما إلى الخيال لكي تحقق هذا بنجاح ؛ ولم يستشرف طموحها هذا الهدف الضخم بل ظلت غايته القصوى أن يخلق موروثاً شعبياً أميركياً – على التحديد – ديموقراطياً في طابعه ، لتناهض به الموروث الأوروبي الشكليّ المصطنع اللاديموقراطي الذي أقامه أمثال إليوت . وقد أقرت بصعوبة هذه المهمة حين قالت : « يبدو أننا نذهب في بعض الأحيان نتلمس موروثاً ، غير أن ضروب الموروث ليس من السهل – في الغالب – كشف الحجب عنها ، فان ذلك يحتاج استقصاء طويلاً منظماً . وليس من اليسير بناء ضروب الموروث لأنها تستنفد مسافة من الزمن لا يفي بها عدد قليلٌ من الأجيال » . غير أن بضعة سنين أخرى ربما كانت كفيلة بأن تمكنها من إتمام قسط صالح في ذلك البناء .

٢

أما كتاب « جذور الثقافة الأميركية » The Roots of American Culture آخر كتبها فقد نشر عام ١٩٤٢ أي بعد وفاتها . ويتألف من قطع موجزة ، أخذت من مخطوطتها التي سمّتها « تاريخ الثقافة الأميركية » ، وقد ظهر

عددٌ منها من قبل في المجلات ، ثم استنقذها فان ويك بروكس من الضّياع والاهمال ، وأعدّها للنشر وكتب مقدمتها . ومادة تلك القطع شذرات تضمّ : مقالة عن « جذور الثقافة الأميركية » ودراسة طويلة للمسرحيات الأميركية المبكرة ، وقطعة عن الموسيقى الأميركية القديمة ، وواحدة عن طائفة الشيكرية ، و « تعليقة » على الفولكلور ، ودراسة لفنان طبيعي مغمور اسمه فولتير كومب ، وجولة حول مدى الثقافة الشعبية الزنجية الأصلية في استعراضات المنشدين الهزليين ، وقطعة عن التوجيه الممكن الذي قد يساق لفن الرسم الأميركي . أما النقد الفني والموسيقي فانه ، لدورانه حول ما هو مغمور غامض نسبياً ، يتحاشى أن يكون فنياً لدى عينين وأذنين لم تملك الدربة الكافية . وأما الدراسة المسرحية فتكشف عن إحساس حقيقي بالمسرح ، وثقة نفسية لديها فيما يتعلق بالأشكال الشعبية ، ميزت كتابها على « فهرست التصميمات الأميركية » .

وأجود مقالاتها تلك القطعة الصغيرة عن استعراضات المنشدين الهزليين بعنوان « موروث من أجل الأدب الزنجيّ » * ، فهي قد أظهرت تطور طريقتها النقدية بوضوح تام . وقد ناهضت الآنسة رورك فيها فريقاً من الأدباء ، أمثال س. فوستر دامون ، كانوا يزعمون أنه لا توجد ثمة مادة زنجية — أصالةً — في استعراض المنشدين الهزليين ، كما قاومت أيضاً أمثال جورج بُلن جاكسون وغي جونسون ومدرسة نيومان آيفي وايت وكلهم يدّعون أنه ليس ثمة من فن زنجيّ إلا وهو مسروق من فن الرجل الأبيض . فأظهرت رورك أن كل المنظومات الكلاسيكية التي كان ينشدها الرجل الأبيض في مواقف الانشاد الهزليّ إنما استمدت من غيره ؛ فان أنشودة « الشيخ دان تُكر » لدان إمت كانت إما مقتبسة عن الزنوج أو من أصل زنجي خالص ،

* راجع هذه القطعة في كتابها ص : ٢٦٢ — ٢٧٤ .

وأنها ذات نغمة زنجية نموذجية وفيها أثر من صراخ الجوق ، زنجيّ ، ومحتواها كذلك مستقى من خرافات زنجية غامضة تدور حول الحيوانات وبخاصة حول طائر القيق والكلب القلطي (البولدج) وأن أغنية « الديك الرومي في التبن » ليست بالتأكيد إلا أغنية زنجية راقصة ، وأن « ديكسي » تبدأ بأسطورة زنجية ذات ملامح من التوراة ، وأن أغنية « نظف المطبخ » التي يلقيها المهرّج دان رايس أسطورة من أساطير الحيوان ينتصر فيها الزنجيّ ، وهلمّ جرّا . ثم أظهرت أيضاً أنّ الأشكال الشعائرية والتقاليد في استعراض المنشدين الهزليين ودوراته الراقصة وصيحاته بالاضافة إلى مادته القصصية والموسيقية كلها زنجية أو مأخوذة عن الزنوج . وحين أتمّت الآنسة رورك هذه المهمة التحليلية واستعملت الجزء الأول من طريقتها — أي تتبع الفن الشكليّ في جذوره الشعبية — اتجهت لتنجز الجزء التركيبي من مهمتها ، وهو تنظيم موروث شعبي يستعمله الفنانون . وذلك بأن أظهرت أن كثيراً من المادة الزنجية المتبقية في استعراضات المنشدين الهزليين على شكل مشوّه مؤذٍ لم يبق لها من أثرٍ في غير هذا الموضع وأنه يمكن انتزاعها من هذه المواقف التهريجية وتنقيتها وصقلها ، لكي تهيء موروثاً حيوياً للأدب الأميركي الزنجي. (لم تفد الآنسة رورك بل لعلها لم تعرف واحدة من أحسن الشواهد الموضحة في قضيتها وهي الأغنية الهزلية « الذبابة ذات الذنب الأزرق » فهي على احتجابها في ثوب اللهجة التهريجية الرخيص لا تزال أغنية جادة جميلة تصوّر تبرّم الأرقاء وثورتهم) .

ولم تتناول الآنسة رورك — لأن طبيعة موضوعها تخصصية — ما يمكن أن يعدّ المشكلة الأساسية القائمة حول المادة الشعبية الزنجية الأميركية ، أعني قرابتها المعقدة بالأسطورة والشعائر الافريقية البدائية ، كما أنها لم تتناول ، في الصعيد العام ، المشكلة الكبرى في بحثها ، وهي القرابة العامة بين الفن والشعائر جملة . وفي موضع آخر من كتابها ، أعني في مقالها المطوّل « نشوء

المسرحيات الأميركية »* ، وفي قطعة منه عنوانها « الموروث الهنديّ » وجدت المشكلة تقع في صميم موضوعها تماماً ، فعالجتها، في بضع صفحات ، وكانت معالجتها على إيجازها فذة موحية . فهي تذهب إلى أن المعاهدات الهندية أقدم أنواع المسرحيات الأميركية وأنها مصدر للمسرحية الأميركية المتأخرة إلى جانب الموروث الأوروبي – مصدرها الثاني – وتصف طبيعة هذه المعاهدات بقولها :

كانت هذه المعاهدات مسرحية في أساسها – روايات تاريخية تسجل ما يقال في المناقشات وتتضمن نتفاً من أعمال ، وتبادلَ الهدايا والخرز وتدخين الغلايين ، وكثيراً من الشعائر الراقصة والصيحات والأغاني الجوقية . بل إن الشكل المكتوب من هذه المعاهدات كان روائياً : إذ ترتب أسماء المشتركين فيها في جرائد ، كما تصف أسماء الشخصيات في الرواية ، وترقم الأعمال الشعائرية بدقة وتستعمل عبارات رمزية لتختم بها العهود بل لتثير الأسئلة .

ولم تكن المعاهدات هذه روائية فحسب ولكنها كانت كالمسرحيات اليونانية مؤسسة على نماذج من الشعائر البدائية ، فالمعاهدات الأيرويقية ** كانت تستعمل الأشكال التقليدية من كتب الطقوس الأيرويقية ، وكل الترتيبات التي تتخذ في الاحتفالات الشعائرية كانت مؤسسة « على تجربة جماعية بعيدة الجذور » . وقد بيّنت الآنسة رورك أن الخمسين معاهدة هندية التي عرف أنها طبعت تكوّن مجموعة من الأساطير والأغاني التي تدور حول بطل واحد وأنها « ذات نسَب ملحمية وموضوعات ملحمية كذلك » وهي

* انظر « جذور الثقافة الأميركية » ص ٦٠ – ٧٥ .

** نسبة الى الهنود الايرويقيين وهم قبائل خمس اتحدت معاً حوالي ١٥٧٠ ومن ابطالهم Mohawk الذي خلده لونجفلو باسم « هيواثا » في إحدى قصائده .

« شعر من طراز رفيع » . وتؤكد الآنسة رورك أن هذه كلها ليست أول مسرحيات لنا فحسب وإنما هي أيضاً خير مسرحيات قديمة ، ولا بدّ ؛ « إذ لا نكاد نتوقع أن يكون في زمانها جهد فنيّ فرديّ يداني مستواها في القيم الشعرية أو الخيالية ، ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية ، تعبر عن قيم تجمعت منذ عهدٍ بعيد » .

وتقترب الآنسة رورك هنا من المستوى الذي حوّمت حوله في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » ، أعني أن قيمة القربى بين أدب الفن وأدب الشعب ليست في النسيج السطحيّ للكلام الشعبيّ بل في النماذج الكبرى للشعائر البدائية ، أي في الأساطير العظيمة . وفي فصل « تعليقة على الفولكلور » من الكتاب نفسه * تتعرف إلى أن شيئاً أساسياً يفتقر إليه موضوعها ، إذ تتحدث عن استعمال الأدباء الأميركيين للمادة الشعبية حتّى إنه لا يعدو أن يكون « وضع نتف غريبة إحداها مشفوعة بالأخرى » ولكنها تعجز عن أن تستبين ما هو الشيء المفقود ، ويخفق هذا الفصل في أن يكون ذا نتيجة .

أما الشيء الذي اكتشفته الآنسة رورك في هذا الكتاب فهو مبدأ نقدي أساسي يتمم ما استكشفته في كتابها «شارلس شيلر» ، حيث توصلت هنالك إلى أن الموروث ليس في المحتوى بل في الشكل . أما ذلك المبدأ النقدي فهو تعرفها إلى أنّ الموروث الشعبي الأميركي ليس في المقام الأول طبيعياً بل تجريدي ، ومن صوره تجريد موعظة جوناثان إدواردز ، و « الدّثر » التي تصنعها قبيلة نفاجو ، والأعمال البطولية المنسوبة لجون هنري بطل الأناشيد الزنجية ، والبُسُط الفرمونتية التي تحاك بالصنّارة وأن الذي يرسم فيها هو مارين لا نورمان روكويل . وفي الكتاب عناصر أخرى متفرقة مدفونة كانت تبشر بشيء ما ، ومنها : إدراك أهمية « الكليّات » الجشطالتية

---

* الصفحة ٢٣٨ — ٢٥٠ .

في دراسة الثقافات (وهو إدراك مستمد من روث بندكت) ومنهج لتعليم الأدب الشعبي الأميركيّ بالكليّات تعليماً جادّاً ، ودراسة للكيفية التي ينال فيها ناس مثل طائفة الشيكرية الصفة الجماعية التي « للشعب » خلال جيل واحد — ولكن هذه كلها محض وعود حالت منيّتها دون إنجازها .

٣

غادرت الآنسة رورك في كتابيها الأخيرين الميدان الشعبي بما فيه من الجمع والسرد والاعادة ودخلت في مجال النقد الشعبي الجادّ . وليس النقد الشعبي ، كبعض النماذج الأخرى من النقد المعاصر ، طريقةً مفردة ولكنه عدد من الطرق الممكنة تشترك فيما بينها في مادة واحدة . وتنتمي الآنسة رورك في اتجاهها هذا الى مدرسة هردر ، وهي تتبع جانباً واحداً من هذه المدرسة تتبعاً ممتازاً من حيث انها مظهر للرومانتيكية في مقالها « جذور الثقافة الأميركية » . فتوضح كيف بدأت بنظرية مونتين في الشعر الشعبي أو الأغنية البدائية النابعة من الحياة الجماعية الرعوية ، ثم مضت ذاهبةً خلال الحكمة الشعبية التي قال فيكو بوجودها عند البدائي ، مستمرة في الانسان الطبيعي عند روسو متطورةً في نظرية هردر عن الفنون الشعبية باعتبارها قاعدة وقوة مشَكّلةً للفنون الجميلة في الشكل والروح والتعبير ، متضائلة في « نزعة القدم » (antiquarianism) عند شليجل والأخوين غريم (أما جانبها الثاني وهو الموروث الممتد بين فيكو وهردر المزدهر في صورة « الكلتور » النازي فقد اغفلته الآنسة رورك) .

وهناك موروث آخر من النقد الشعبي ولكن يبدو أن الآنسة رورك تكاد لا تعرف عنه شيئاً وهو المدرسة الانجليزية الأنثروبولوجية في القرن التاسع عشر : وتبدأ بالسير إ.ب. تيلور والسير جيمس .ج فريزر وتستمر في أندرو لانج وإ.س. هارتلاند وأ.إ. كرولي وغيرهم . ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الاطلاع ، ويتميز فريزر ولانج من بينهم بأنهما كانا أستاذين في الآداب

الكلاسيكية من الطراز الأول، إلا أن عملهم الرئيسي جميعاً لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها أدبنا . وليس ها هنا مجال للتعليق إلا على عدد قليل من كتبهم الكثيرة . أما تيلور فإنه درس في مؤلفه الاكبر « الثقافة البدائية » Primitive Culture تطور الثقافة وقيمة ما تبقى منها : ابتداء من همهمة الساحرة الطبيبة في يد الطفل الى بقايا الأنيمزم في الفلسفة . وأما كتاب فريزر « الغصن الذهبي » Golden Bough ، وهو ضخم يقع في اثني عشر مجلداً ، وغيره من كتبه ، فإنها أخبار موجزة — مرتبة على نحو شعري — عن الأسطورة البدائية والشعائر التي تكمن في قاعدة كل مظهر من مظاهر حضارتنا . وأما لانج فانه استوعب الميدان كله تقريباً، ابتداء من الطوطمية الاسترالية حتى هوميرس وحكايات الجنيات . ودرس هارتلاند الأسطورة والمعتقد دراسة مقارنة في مؤلفيه العظيمين « الأبوة البدائية » Primitive Paternity و « أسطورة برسيوس » The Legend of Perseus . وعالج كرولي في كتبه « الوردة الصوفية » The Mystic Rose و « شجرة الحياة » The Tree of Life و « مثال الروح » The Idea of the Soul على التوالي الأصول البدائية للزواج ، والدين واحدى الفكر الفلسفية .

وأتمّ أعمال هؤلاء وبخاصة في حقل الدراسات الكلاسيكية ما يعرف بمدرسة كيمبردج (مع أن جلبرت مري من أكسفورد أحد قادتها وأثر فيها علماء آخرون من اكسفورد مثل تيلور ولانج تأثيراً بعيداً) . وتضمّ مري وف.م. كورنفورد وأ.ب. كوك وجين هاريسون وكل هؤلاء عالجوا في كتب تتداخل ويتمم واحدها الآخر القاعدةَ الشعائرية الكامنة وراء الفن والمسرحية والملحمة والدين والفلسفة عند اليونان ؛ فأبرز مري أنواع الصراع الشعائري المختفية تحت التراجيديا الإغريقية وقصص هوميرس : وقام كورنفورد بتحليل مشابه في ميدان الكوميديا الإغريقية وتتبع الفلسفة الإغريقية

منذ بدأت تباشيرها في الشعائر الدينية . ودرس كوك (الرب – الملك) الإغريقي دراسة شاملة باعتباره شخصية شعائرية . وتتبعت الآنسة هاريسون في سلسلة من الكتب تبدأ سنة ١٨٨٢ أنموذجاً من الصراع الشعائري من خلال كل مظهر من مظاهر الفن والدين الإغريقيين على وجه التقريب .

وأهم هؤلاء الأربعة جميعاً في مجال الحديث عن الآنسة رورك ، هي الآنسة جين هاريسون لأنها الوحيدة التي تعرفها رورك من بينهم (فقد اقتبست منها مرة في كتابها « روح الفكاهة الأميركية ») كما أن الآنسة هاريسون مثال ممتاز لما كان يمكن أن تبلغه الآنسة رورك لو أنها كانت اكثر اطلاعاً واتيح لها مرتكز ثقافي آخر . وأهم كتب الآنسة هاريسون كتابها « تيمس » وهو دراسة قيمة بالغة « للأصول الاجتماعية في الدين الأغريقي » كما تنعكس في الدراما والشعر والفن المنظور بل وفي الألعاب الأولمبية . وهو يمثل اطلاعاً هائلاً وخيالاً خلاقاً . وثاني كتاب لها مشهور هو « الفن القديم والشعائر » وهو خلاصة موجزة ذات أسلوب شعبي يضم آراء الجماعة (جماعة كيمبردج) عن صلات القربى بين شعائر الخصب الاغريقية البدائية والانتاج الأرقى المتمثل في المسرحيات وفن النحت . وكلا الكتابين ككتب الآنسة رورك يحللان أشكال الفن على أساس من جذورها الشعبية ، ويبرهنان بالوثائق على موروث شعبي حيّ يؤسس الفنان عليه فنه . غير أن ادراك الآنسة هاريسون أن الشعائر هي المحور (أو كما يقول كنث بيرك « ادراكها أن الدراما الشعائرية هي القرار المكين ») وتفوقها في الاطلاع وفي خصب الميدان الذي اختارت أن تجني ثماره قد جعلا كتابيها أساساً في النقد الشعبي لا ككتب الآنسة رورك التي لم تعدُ أن تكون موحية ، طافية على سطح الموضوع .

ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج – دون أن تجمعهم رابطة – هما جسي وستون ولورد راجلان . أما الآنسة وستون فإنها متخصصة في حقل

القصص الرومانسية بالقرون الوسطى وبخاصة القصص التي تدور حول آرثر . فقد تأثرت فريزر ومري والآنسة هاريسون في مرحلة متأخرة بعض الشيء من تاريخ اتجاهها وقررت أن تطبق نظرتهم الشعائرية على أصول القصص الرومانسية . وكتابها « من الشعائر الى القصص الرومانسية » — وهو كتـــاب بالغ التأثير بنى عليـــه اليوت قصيدته « اليباب » — شاهد على النجاح الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطلسمية أخيراً مفهومة على أساس من تكوينها في طقوس الخصب . وأما اللورد راجلان ، وهو بارون انجليزي مستقل في بحثه جافّ الى حد ما ، فقد كتب كتابين متصلين بالفولكلور « جريمة يوكاستا » Jocasta's Crime و « البطل » (٢) The Hero . والأول منهما دراسات في تحريم الزنا بالمحرّمات وهو بالغ القيمة في صورته العامة وفي تحطيمه للنظريات الأخرى ولكنه تافه من حيث النظرية التي يقيمها راجلان نفسه في النهاية . والثاني من أهم الكتب المعاصرة التي لم تجد أقبالاً وتذوقاً وهو دراسةٌ للأبطال التقليديين والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل : روبن هود وسيجفرد وآرثر وكوخولين وأوديب ورروميولس وموسى وغيرهم (يتحاشى راجلان ذكر المسيح مع أن وروده في نماذجه أمر ممكن) — وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد هو الأنموذج البطولي الأعلى ، فكتابه ليس تاريخاً ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية . وهذه هي طريقه جالتون الذي حدد أنموذج بطولة أعلى بتحديد اثنتين وعشرين صفة وجعل يقايس كل بطل الى الصفات التي افترضها . (لقد قام الكتّاب قبل ذلك ببعض هذه المهمة ومن بينهم الفرد نوت في كتابه « أساطير الكأس المقدسة » The Legends of The Holy Grail وأتو رانك في

---

(٢) منذ ان كتبت هذا الفصل نشر بانجلترة كتاب عنوانه « الموت والولادة الجديدة » Death and Rebirth ولكني لم أستطع الحصول على نسخة منه حتى اليوم .

كتابه « أسطورة ميلاد البطل » The Myth of the Birth of the Hero ولكنهم لم يبلغوا مثل هذا التوفيق) وهذا الكتاب- « البطل »-سليط استعلائي اللهجة ، محرج للنفس غالياً ولكن محتوياته العامة رصينة قاطعة ثورية (هي متضمنة فيما أنتجه فريزر — هاريسون — وستون) حتى إنه لو لقي انتشاراً لقضى بمفرده على كثير من الهذيان الذي يحسبه الناس نقداً شعبياً .

ومما يقارن بهذا التتبع للنماذج الشعائرية الخفية مع إلحاء على الناحية الغيبية ، دراسة أقامها كولن ستِل حول شيكسبير في كتابه « مسرحية شيكسبير الغيبية — دراسة لمسرحيّة العاصفة » Shakespeare's Mystery Play : A Study of The Tempest وراجعها مؤخراً بما أسماه « الموضوع اللازماني » The Timeless Theme ثم سار على خطاه ج. ولسون نايت في عدد من مؤلفاته . وآخر وريث لهذه الطريقة هو جورج تومسون (استاذ للإغريقية ومنتسب لكيمبردج سابقاً) الذي ضم إليها الماركسية لينتج كتاباً متميزاً عنوانه « اسخيلوس وأثينا » Æschylus and Athens وعنوانه الفرعي « دراسات في الأصول الاجتماعية للدراما » . وبالاضافة الى استمداده الجمّ من « مدرسة كيمبردج » ، نجده يفيد من حقل أوثق صلة بالعلم وهو الأنثروبولوجيا من النوع الذي يمثله مالنووسكي وباتسون . وأكبر مؤثر في انتاجه هو كتاب « الوهم والحقيقة » Illusion and Reality الماركسيّ النزعة من تأليف كودول (وهو كتاب متأثر الى حد ما بالنظرية الشعائرية) ومع أنه يقرأ دائماً اسخيلوس والدراما الإغريقية على ضوء الأصول الشعائرية (مع لمسات يوهميرية) فإنه ينصّ على الأصول الشعائرية نفسها من حيث أنها مظهر للعمل المنتج مع الوظيفة الرئيسية للسحر أو للتعاويذ أعني ما يجعل المحصولات تنمو . وهناك ناقد انجليزي آخر اسمه ولّر ألن ومع أنه غير مهتم كثيراً بالشعائر فقد استغل الأسطورة استغلالاً لامعاً (مع المبادئ اللاهوتية) في دراسة الخيال القصصي عند أدباء مثل كافكا ومارلو وغراهام غرين وهنري

غرين في قطع حديثه نشرت في مجلات أو مجموعات .

وكل الذين تقدم ذكرهم دارسون ونقاد بريطانيون ، ولا يوازي جهودهم في أميركة الا جهد ضئيل . وربما كانت أهم طريقة شعبية مثيرة في هذه البلاد هي طريقة وليم تروي ، وهو ناقد أدبي كامل التطور يعمل على أساس من الأساطير والشعائر ، ولكن بما أن الاثنتي عشرة مقالة ومراجعة ، أو نحوها – التي أبرز فيها أفكاره لم تجمع بعد في كتاب ، فليس لانتاجه ذلك الاعتبار الذي يستحقه ؛ وقد حلل القصة الزولائية على قاعدة النموذج الأسطوري الأساسي لقصته أورفيوس ويورديكه وفسّر لورنس بعرضه على نماذج دوره المفضل فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية ؛ وقرأ مؤلفات مان على أساس عدد من الأساطير الأساسية والطقوس ابتداء من الشعائر التقديسية التي تكمن في قصة « موت في البندقية Death in Venice » الى الأسطورة الاجتماعية الراقية التي تتخلل قصصه عن يوسف ، ورأى أبطال ستندال « حمّالي خطايا » تكفيراً عن غيرهم * ومؤلفاته امتداداً شعائرياً للدراما الاغريقية . وقرأ بعض قصص هنري جيمس بمصطلح أسطورة جنة عدن وهبوط آدم ، ورأى تطابقاً بين جاتسبي عند فتزجرالد وبين أبطال القصص الطلسمية ، وبين ستار وايقاروس ؛ ووفق اكثر من أي ناقد معاصر آخر (إن كانت شهادة جويس تعني شيئاً) بوضع النماذج الأسطورية والشعائرية الكامنة وراء انتاج جويس ، وبتحليل أهميتها . ومع أنه يسمي طريقته أسطورية ، ويعتمد على فريزر بخاصة للنماذج الكبرى التي يراها قابعة في صميم المعنى الأدبي ، فإنه يستمد كثيراً من ماركس وفرويد (ومن مواد أخرى تعد نسبياً عويصة مثل علم الطبيعيات) . وطريقته بعامة تنزع الى

---

* الاستعارة الدارجة في هذا ان يقال هو « كتيس الخطيئة » Scape-goat وهو تيس للتكفير يضع الكاهن الأعلى يديه على رأسه ويقر عليه بكل ذنوب الشعب ثم يطلقه ليحمل الذنوب كلها الى البرية (أنظر اللاويين ١٦ : ١ – ٢٣) .

الكثرة ، حتى ليكون من الأفضل أن نسميها « دانتية » (فربما كان ثروي هو الناقد الحديث الوحيد الذي يلح على حاجتنا لاحياء مبدأ دانتي بأن المعنى له أربعة مناسيب) ومهما يكن اسمها فهي في أميركة أقرب شيء الى الأمجاد التي سجلتها جماعة كيمبردج بانجلترة إلا أنها في نطاق ضيق .

أما فرنسيس فرغسون ، أهم ناقد أميركي يرتكز نقده حول الدراما ، فقد نظر الى الدراما من خلال النماذج القرابينية القديمة التي تصورها مأساة « أوديب الملك » لسوفوكليس . وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل دانتي وجيمس ولورنس على الطريقة نفسها في قطع ينشرها في المجلات ، ولما تجمع في كتاب شأنها في ذلك شأن مقالات تروي . وإذا استثنيت هذين الدارسين وجدت محاولة جادّة قليلة في أميركة تنحو نحو النقد الشعبي في مجال الأدب الفني . لقد تأثر راندل جرل كثيراً بالأسطورة والشعائر في شعره ولكنه لم يستغلهما في نقده الممتاز ، إلا بين الحين والحين . ونجح جوزف كمبل وهو دارس وناقد للأدب الشعبي والميثولوجيا بعض النجاح (مع تبسيط مخلّ) في تطبيق مادته على المحكّ المعاصر ، أعني « يقظة فينيغان » في كتابه Skeleton Key الذي كتبه مع هنري مورتون روبنصون . ومما يعرقل جهده في هذا الاتجاه استخفافه بالعوامل الشعائرية استخفافاً يحاول أن يحطم روابط الأسطورة بأرض الواقع ، ويرسلها طائرة في الفضاء الرقيق — فضاء المتافيزيقيا واللاهوت المقارن أو ما هو أسوأ من ذلك . وأفادت ماري أوستن في عديد من كتبها بما أدته في مجالها الخاص حين تناولت العلاقة بين الأشكال والايقاعات في الشعر الهندي الأميركي ، وبين هذين الجانبين في الشعر الأميركي الحديث . وفي السنة أو السنتين الماضيتين تدفق تيار فجائي من النقد الذي يهتم بالنماذج الأسطورية ، بعضه — مثل « ادعوني اسماعيل » Call Me Ishmael لشارلس اولسون وكتب باركر تيلر عن الصور المتحركة — يستمد من علم التحليل النفسي فيصيب الحزّ فيما يفعله ، وبعضه مشوّش

أو سطحي كدراسات جيد وهنري ملر التي نشرها ولاس فولي بانجلترة ، وقطع رتشارد تشيز في المجلات ، وبعضه خليط من هذين مثل « أضعاث» Chimera ، وهي مجموعة من ابحاث عن الاسطورة . ومن العسير أن نتكهن بمدى استمرار هذه الحركة أو الى ايّ مدى تمثل نوعاً جديداً من معاداة النورانية او تعكس اتجاهاً سارياً من انتحال الشعبية .

والى جانب خطر الإخلاد الى التفاهة والعبث هنالك خطران أفدح في الموقف الفولكلوري وكلاهما قد تجنبتهما الآنسة رورك بحسن ذوقها ؛ ففي أحد الطرفين هناك خطر « انتحال الشعبية » أي الاستمداد من الشعب لاظهار الحذاقه أو اتخاذ الفضائل الرعوية التي قد يتميز بها أثر بدائي سوطاً ينصب على كاهل الأدب الشكلي. وأبرز مثل على هذا هو تلك العبارة التي تكاد لا تصدق في كتاب « ما الفن » لتولستوي * حيث يصرح بتفضيله تمثيلية صامتة عن صيد الغزلان بين قبيلة الفوجل (وهي في نظره عمل فني سليم) على هملت (وهي محاكاة كاذبة لعمل فني) . وفي الطرف الثاني تقع « شعبية » النازية أي غيبية الهُلاّس المتصل بالعرق والوطن ؛ وخير أدب مشهور يمثلها هو مذهب لورنس في البدائي والحاحه على أن الفلاحين والهنود وشتى البدائيين يفكرون « بدمائهم » ويعرفون بقوة « بصائرهم » . وقد وضحت الآنسة رورك أنها على وعي بالأخطار القائمة في الطرف الأول حين المحت الى مدى الخلف بين الاستعمال المزيف لمادة تنتحل المظاهر الشعبية على يد غرانت وود ، وبين الاستعمال الجاد للموروث الشعبي الرسمي على يد شيلر . ومع أنها لم تقل شيئاً صريحاً عن الخطر الثاني (وخاصة فيما يتعلق بهردر) فإنها قد هاجمت بذور هذا الخطر وسمته « تراجعاً » اجتماعياً .

وهناك نوع آخر من النقد وثيق الصلة بالنقد الشعبي وهو التاريخ الحضاري الذي يعالج الفولكلور والأسطورة بالمعنى الآخر لهذين المصطلحين، وهو ما

---

* انظر الصفحة ٢٢٥ — ٢٢٦ من الكتاب المذكور .

عناه ثورمان آرنولد حين جعل « فولكلور الرأسمالية » Folklore of Capitalism عنواناً لكتابه مشيراً الى المعتقدات العامة الخاطئة التي تنزع الرأسمالية إلى أن تبثها . ويمثل فرنون ل. بارنغتون وهو أحد القلائل الجادين من مؤرخي حضارتنا ، مقارنة ممتعة لكونستانس رورك فيما كتبه عن كروكت من حيث الطريقة. فبينما هي تهتم في الدرجة الأولى بسحر الأساطير نفسها ، وتتبعث متحمسة لتنكر كل شهادة تظن أنها تنتقص منها ، نرى أن محاولته هي أن يسوي أساطير كروكت بردها إلى مكوناتها ومهماتها السياسية . وفي تحليل آخذ بالفتور تدريجاً في كتابه « التيارات الكبرى في الفكر الأميركي » يُعَرّي البطل الخرافي حتى يبرز من ورائه كروكت الحقيقي : شخصاً مريضاً جاهلاً مغروراً طموحاً خلق منه الماهرون من محرري الصحف المنتمين لحزب الأحرار رمزاً أميركياً حين كانوا يبحثون عن أي « دلدول » يقاومون به زعامة جاكسون . واستغله حزب الأحرار طوال أن كان صالحاً لذلك ثم قذفوا به جانباً كالحصاة حين أنكر عليه الناخبون أبناء الغابات سجله الانتخابي الذي يشير الى مساعدته الدائمة لمصالح المصارف الشرقية . ويظهر بارنغتون كيف أن الأسطورة بنيت لبنة لبنة ويخمن بحذق عمن كان « شيطان الوحي » في كل كتاب، ويدل فيها على مواطن الدعاوة الدائمة ضد جاكسون التي استخفت وراء نوادرها الهزلية . وبالتالي يبرز كروكت وقد أخذ نفسه يصدق تلك الأساطير شأنه في ذلك شأن كثير من الأبطال الحقيقيين الذين تنسج الأساطير من حولهم .

أما الآنسة رورك فلم تزد على أن تؤكد ، متحدية وزن البراهين كلها ، أن كروكت هو نفسه الذي خلق الأساطير بشخصيته وحديثه الطلي الأصيل ، أما حزب الأحرار « فربما زادوا الى شهرته زخماً » ، وأنه هو الذي كتب تلك الكتب جميعاً أو — على وجه التقريب — وأنه كان شخصاً ديمقراطياً شريفاً قاوم جاكسون لمصالح ناخبيه بشرف . وأصوب من هذا الاتجاه الذي

سارت فيه الآنسة رورك أن يؤخذ رأي بارنغتون عن المكونات السياسية التي جعلت من كروكت بطلاً شعبياً ثم تدرس الطريقة التي أصبح بها هذا الشخص المجتلب فيما بعد أسطورة شعبية أصيلة أو – على الأقل – أسطورة منقولة الى المجالات الشعبية في « حوليات كروكت » Crocket Almanacs بعد موت كروكت نفسه . (ويبدو أن بارنغتون لم يسمع بهذه الحوليات أو لم يعرها اهتماماً وفيها يظهر كما تقول الآنسة رورك بحق « آثار قليلة من التحيز السياسي »)

ومن صور هذا التاريخ الحضاري بأميركة ما هو أدنى من كل ما تقدم وتلك هي الصورة المتسلسلة للعقلية الشعبية الأميركية التي قدمها منكن في سلسلة عنوانها « محاباة » Prejudices ، وفي عدد من الكتب الأخرى (تبدو فيها شهرة بربو مع توافه شؤون الطبخ على مستوى واحد من الأهمية من حيث هما مظهران حضاريان للعقد الثالث من هذا القرن). كذلك فإن من صور هذا التاريخ الحضاري أيضاً كتاب « العهد الزاهي » Mauve Decade لتوماس بير ودراسات مارك هنّا وستيفن كرين . ومن نماذجه النافعة المتخصصة ذلك المجال الذي اختطه مالكوم كولي أعني الجو الحضاري للأدباء في مقاليه « عودة المنفيّ » و « الجمهورية الجديدة » وهما قوائم تفصيلية – على طريقة منكن للكتب التي كان يقرأها الناس في أي سنة من السنوات ، ونماذج مما كان يفكر فيه الأدباء أو يتحدثون عنه ، وأحاديث عن الأثر الذي تركته في جيل أدبي أحداثٌ مؤثرة مثل انتحار هارت كرين وهاري كروسبي وفترة الانهيار الاقتصادي والبطالة .

٤

ثمة بعض مظاهر أخرى من إنتاج كونستانس رورك في حاجة الى بحث ، أحدها : التعارض الغريب أو مسافة الخلف بين عناوينها الرئيسية والفرعية في كتبها الأولى . فمثلاً جعلت لكتابها « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون »

عنواناً فرعياً هو « أو ارتفاع نجم لوتّا كرابتري » والكتاب في حقيقته أصغر من العنوان الأول وأكبر من الثاني بقسط وافر . وكتابها « روح الفكاهة الأميركية » عنوانه الفرعي « دراسة للشخصية الأميركية » وهو يناسب العنوان الفرعي اكثر من العنوان الأصلي لأن ما يتعلق منه بروح الفكاهة قليل جداً (إلا أن تكون كلمة Humor مستعملة بالمعنى الآخر الذي يستعمله بن جونسون أي « الطبع » وإذا كان العنوان تورية لا شعورية فإنه منطبق على موضوع الكتاب خير انطباق . غير أنها لو جعلت العنوان « المزاج الأميركي » أو « الأخلاط الأميركية » لكان ذلك أدقّ) . ولم يتّحد العنوان الأصلي والفرعي فيكفا عن هذا التضارب الا في كتابها « شارلس شيلر » وعنوانه الفرعي « فنان بمقتضى الموروث الأميركي » كذلك فإنه أول كتاب لها توجد فيه صلات قربى متينة بين الفنان الفرد والصورة الأميركية الكبرى .

ولا مشاحة في أن انتاج الآنسة رورك كان محدوداً ، فقد كان ينقصها علم جين هاريسون واتخاذها الدراما الشعائرية محوراً لبحثها ، كما كان ينقصها تمرس راجلان بمادته الواسعة ، والقدرة المتشعبة المتكاملة عند كل من تومسون وتروي ، ومعرفة ماري أوستن بالأمم البدائية نسبياً أو « بالشعب الحقيقي » ، بل كانت تنقصها العقلية الركينة الأصيلة التي وهبها بارنغتون . وقد بدأت عملها بالمعوقات المحبطات ومنها : فكرة ترى أن الفولكلور لون محليّ وذكريات عاطفية عن المسرح ؛ ثمّ مجال غفل منوط بجهلة تخصصوا في القيثارة والقبعة الواسعة ؛ وبلد يفتقر موروثه الشعبي الصحيح الى كل انسجام إذ يتألف من بقايا هندية وزنجية وواردات أوروبية ، وكلها قد عدلت تعديلاً يقعد دونه التمييز لكي تناسب قرائن الأحوال الجديدة . وعلى الرغم من هذه المعوقات المحبطات يمثل عملها تطوراً مطمئناً نحو نقد ذي بال . فقد كشف عن مهمته التحليلية والتركيبية في كتابها « روح الفكاهة الأميركية »

وعن صلات القرابة بين الشّعب والأدب الفني وبنى موروثاً من المضمون الشعبي « المتحل » في كتابيها كروكت وأُدبون ، وأبان أن الموروث في الشكل اكثر مما هو في المحتوى في كتابها شيلر وأن منهاجها الصحيح هو التحليل الشعبي للفن الشكلي . وتحقق من أن الموروث الشعبي الأميركي تجريدي وفيه عناصر شعائرية أصيلة في كتابها الذي لم يكمل « تاريخ الثقافة الأميركية » ، وعلى تلك القاعدة أدى أهم وظائفه في التحليل والتّركيب (تناول بالتحليل الجذور الهندية في الدراما الأميركية وتناول بالتّركيب الموروث الذي وجدته في استعراضات المنشدين الهزليين وأعادت بناءه من أجل أدب زنجي) .

وربما كانت صلتها بفان ويك بروكس تستحق أن تذكر هنا ، فهي لم تقتبس اقتباساً محدداً من كتبه إلا من كتابه « حج هنري جيمس » في فصل عقدته لهذا القصصي في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » فأخذت بعض أحكامه العارضه بالقبول ، وحطمت استنتاجه الأساسي وهو : أن جيمس نشق عن الموروث الأميركي حين تعلق بالمناظر العالمية ، أي تشوّف الى إناء كبير ولم يقنع « بسمنه في أديمه » . ولقد هاجمت بروكس بطريقة غير مباشرة في حديثها عن مارك توين في « روح الفكاهة الأميركية » . (بقولها : من الخطأ أن يتطلع الدارس في مارك توين الى ناقد اجتماعي حتى ولو كان ناقداً ضئيلاً) . وهاجمت في كتابها « شارلس شيلر » بياناته التي أصدرها في مجلة « الحر Freeman » بشيء من الإسهاب لأنه دعا الى خلق مدرسة من الفنانين الأميركيين خلقاً آلياً بدلاً من أن يدعو الى حُرّية استعمال المواد الأميركية الناشئة عن محض الحاجات والمواقف المحسوسة . بل إن كتاب « جذور الثقافة الأميركية » الذي جمعه بروكس وصدره بمقدمة

تبجيلية احتفظ فيها لنفسه بحقوق الطبع ، يحتوي في المقال الذي أضفى عنوانه على الكتاب هجوماً حاداً على صميم موقف بروكس (دون أن تسميه) ، أي على ما وسمه دي فوتو باسم « المغالطة الأدبية » ، وذلك حين قالت : « إن الفكرة المستحكمة في الأذهان بأن ثقافتنا أدبية ، أو أي فكرة مشابهة نحملها سلفاً ، قد تنحرف بأحكامنا عن الجادة » ومن الناحية الأخرى تعلّم منها بروكس دون ريب . ومن المحتمل أن التقرير الذي أثار تعليقات كثيرة في الطبعة الأولى من كتابه « محنة مارك توين » ومؤداه أنه ليس لأميركة فنها الشعبي — من المحتمل أن هذا اختفى بعد أن اطلع بروكس على مؤلفات الآنسة رورك ، وأنه تعويضاً عن موقفه السابق ، قد حشد في المجلدات الحديثة عن التاريخ الأدبي قطعاً كبيرة من المادة الشعبية ، وبعضها منتزع من كتب الآنسة رورك وليس فيها نقل واحد معزواً الى مصدره .

إن كثيراً من طريقة الآنسة رورك في تناولها الخاص للأمور وكثيراً من مميزاتها ليتمثل بالصراع الأساسي بينها وبين بروكس حول هنري جيمس ؛ ذلك لأنها في جهادها لتخلق موروثاً أميركياً صلباً صالحاً للاستعمال شعرت أن التخلي عن جيمس وإسلامه « للأعداء » أمر سخيف ، ولذلك جاهدت بحميّة لكي تعيده الى حظيرته . والفكرة التي يدور عليها فصلها عن جيمس في كتاب « روح الفكاهة الأميركية » هي أن جيمس ، كما ذكر هاولز ، واقف في الموروث الأميركي أساساً وأصالة ، وأنه لم يكن أشد صلة بهذا الموروث منه يوم أن تغرّب عن وطنه ووجه اهتمامه إلى الأحداث العالمية .

وبالجملة لم تكن الآنسة رورك فحسب المستخصلة للأصول والجذور الشعبية في الفن الشكلي ، والمكونة لموروث شعبي حي يستعمله فنانو المستقبل ، والمعلمة للنقاد الإقليميين مثل فان ويك بروكس ، والمنبهة الى أشخاص مغمورين ومظاهر حضارية في ماضينا لم تدرك على وجهها الصحيح مثل

أدبون وفولتير كومب واستعراض المنشدين المزليين وهوراس غريلي – لم تكن كل ذلك فحسب بل كانت أيضاً ديمقراطية محبة لوطنها بمعنى أعمق وأوسع معرفةً من المعنى الذي يفهم به الديمقراطية والوطنية « الفشارون » ومعدمو الكتب . وما ذلك الا لأن جذورها الشعبية كانت أصيلة جوهرية .

الفصل السادس

مود بودكين والنقد النفسي

تتميز مود بودكين في أنها حققت ما لعله أن يكون خير استغلال للتحليل النفسي في مجال النقد الأدبي حتّى اليوم . فقد نشرت كتابها « النماذج العليا في الشعر » Archetypal Patterns in Poetry — وعنوانه الفرعي «دراسات نفسية للخيال» في اكسفورد سنة ١٩٣٤، فلم يكد يسترعي اهتمام أحد . نعم ، روجع في عدد قليل من المجلات ، وحاز على شيء من التعليقات المتحمسة في الصحف التي تختص بالفولكلور وعلم النفس ، وعاملته الصحف الأدبية بشيء من الاستعلاء ، ولم يكن له تأثير ملموس في ما قرأته من نقد انجليزي (مع أن نايت وداي لويس وأودن قد اعترفوا به ، وهاجمه ليفز في مجلة Scrutiny) . أما في هذه البلاد (أميركة) ، فتكاد الآنسة بودكين تكون مجهولة تماماً . فلست أعرف مجلة أميركية واحدة راجعت كتابها أو تحدثت عنه (على أن بعض النقاد ومن بينهم بيرك وورن قد استكشفوا كتابها وأفادوا منه) ولا يندرج اسمها في أي مرجع أميركي أو انجليزي وقع في يدي بما في ذلك معجم « من هو » Who is Who ويبدو أنها لم تنشر شيئاً حتى قيام الحرب في أي مجلة إلا في مجلة « فكر » Mind و« الصحيفة الانجليزية لعلم النفس » British Journal of Psychology (وفي « الصحيفة

الانجليزية لعلم النفس الطبيّ » .Brit . Jour . of Medical Psych ، إن كانت هي نفسها أ.م. بودكين التي تقتبس عنها في إحدى الحواشي) ، ثم أسهمت بمقال في مجلة الريح والمطر Wind and the Rain وهي مجلة انجليزية حديثة ذات منحى ديني أخلاقي .

وثمة عدد من الأسباب يُفَسّر لم ظلت الآنسة بودكين مغمورة ، أولها : أنها ليست محللة نفسية محترفة ، بحيث تمنح كتابها شيئاً من نفوذ العالم المتخصص ، ولا هي فيما يبدو ناقدة محترفة كذلك ، ولكنها ، على ما يظهر ، تلميذة تهوى الأدب (وكانت ذات يوم تقرأ لأحد الناشرين) ، اتفق أن كان لها تعرف واسع بكلّ من علم النفس والأدب الخالق ، ولديها إحساس أدبي أصيل ، وحسّ بالتناسب ، وذوقٌ يُجنّبها التطرف المعهود في النقد المتصل بالتحليل النفسي . وقد بدأت رغبتها في الجوانب الأدبية من التحليل النفسي ، فيما نمي إليّ ، في منتصف العمر ، فاستمعت إلى مجموعة من المحاضرات يلقيها الدكتور كارل .ج يونج في زوريخ ، على طلبة غير مختصين ، في العقد الثالث من هذا القرن ، عن نظرياته النفسية ومشتملاتها . ولذلك اعتمد كتابها في المقام الأول على نظريات يونج وكشوفه ، وإن كانت الفكرة التطبيقية في الكتاب من صنع يدها ، وربما لم يكن يونج على معرفة بكتابها ، أتراه لو عرفه أقرّ ما فيه أو أنكره ؟ ذلك موطن للتساؤل .

وأنا لست أجد الكفاءة في نفسي لأشرح أفكار الدكتور يونج (أو أي عالم نفسي آخر) شرحاً فنياً ، ولكن في سبيل تقدير ما أدّته الآنسة بودكين لابد من مجمل لتلك الأفكار التي تتصل بالفن . وفي طليعتها من الزاوية الأدبية ، فكرة « النماذج العليا » ، وقد عرّفها يونج تعريفاً شاملاً في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعريّ » نشره في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليليّ » .Contributions to Analytical Psych .

وهي حسب تعريفه صور ابتدائية لا شعورية أو « رواسب نفسية لتجارب

ابتدائية لا شعورية ، لا تحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد وُرِثت في أنسجة الدماغ ، بطريقة ما ؛ فهي ــ إذن ــ نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية ؛ أما نظرية يونج التي كرّست الآنسة بودكين كتابها لاستقصائها بحثاً ، فهي أن هذه النماذج العليا تقع في جذور كل شعر (أو كل فن آخر) ذى ميزة عاطفية خاصة .

ويرى يونج أن هذه النماذج العليا موجودة في كل حلقات سلسلة النقل ــ أو التعبير ــ كتصوّرات في اللاوعي عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر ــ وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنيّ على فكرته عن « اللاوعي الجماعيّ » الذي يختزن الماضي الجنسيّ وهو الذي ولّد الأبطال الاسطوريين للبدائيين ، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدّن ، وهو الذي يجد تعبيره الاكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنّها مألوفة نسبياً ، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبداً . (لابد من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريات الدورية في التاريخ كنظرية فيكو ، ومدى اقترابها أيضاً من التعديل الذي أدخله شتكل Stekel على نظرية فرويد في رمزية الحلم الحرة التجريبية لكي يسند الرمزية الثابتة في كتاب له يصور حلم الغجر ، وكم تبدو خلاّبة هذه النظرية ، في نظر أديب مثل جويس تأثر بفيكو وكان يفتش عن سيكولوجية يستعملها ليخلق « القاسم المشترك الأعظم » بين الناس جميعاً) :

ويقول يونج إن الفنان والمريض عصبياً يعيدان بتفصيل ، الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي ، أحياناً عن وعي ، وأحياناً من خلال عملية « حلمية » . غير أن الفنان مع هذا ليس امرءاً مريض الأعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فناناً أهم بكثير من المريض في أعصابه . بل إن يونج يعلي من شأن الشاعر عرضاً ، في مقالته « السيكولوجيا والشعر » التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » حين يقول إنه « إنسان

جماعيّ ، إنه الحاملُ المشكِّلُ للنفس الانسانية الحيوية لا شعورياً » . ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة أخرى؛ وهي أن الفن في الجملة « فعّالية مستقلة ذاتياً » Autonomous Complex لا نعرف عن أصلها شيئاً ، أي هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره ، وكل ما يستطيعه التحليل النفسي أن يدرس المقدمات ، ويصف عملية الخلق وصفاً ، دون أن يفسّرها . (١)

وهناك مبادئ يونجية أخرى أقل قيمة من هذه في مؤلف الآنسة بودكين وفي النقد الأدبي عامة مثل : مبدأه في اللبيدو وهو ما خالف به فرويد منذ البدء إذ اعتبر اللبيدو « طاقة غريزية نفسية بعامة » أي « دفقة حيوية » كما يقول برغسون لا « طاقة غريزية » فحسب ، ومثل نموذَجَيْ الشخصية عنده، وهما : الشخصية « الانطوائية » و« الانبساطية » على أنهما يمثلان الاتجاه الداخلي أو الخارجيّ للبيدو ، واصطلاحاته الأخرى مثل Anima ويعني بها الصورة المثالية أو صورة النفس و Persona وهي الشخصية الخارجية المكمِّلة . إذن فليس يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعي الجماعي ، والنماذج العليا ، وذلك هو ما أدركته الآنسة بودكين .

ويبدو أن مبادئ يونج في علم النفس التحليلي أكثر جدوى على النقد الأدبي من مبادئ فرويد ، من عدة وجوه . وقد تحدثت الآنسة بودكين عن فائدتين لها حسبما رأتهما ، فقالت :

إن مصطلح فرويد لا يستطيع أن ينصفه (أي التفاعل بين فكر الفرد والموروث الاجتماعي في القصيدة) ذلك لأن المسلّمات التي يعمل على نموئها ، تقضي بأن تُفَسّر أعلى النتائج وأدناها في عملية الحياة ، بمصطلح العناصر التي كانت موجودة في البدء . كذلك فان إلحاح الكتاب الفرويديين

---

(١) تمشياً مع هذه النظرة لم يكتب يونج الا قليلا عن فنانين بأعيانهم او عن أعمال فنية. ولا اعرف له من الدراسات الأدبية الا حديثاً موجزاً عن « فاوست » لجوته في كتابه « سيكولوجية اللاوعي » وتحليل لكتاب « عولس » لجيمس جويس في : Wirklichkeit der Seele

على العلاقة الحسية بين الأب والابن يغفل وجهه نظر أخرى لا تقل عنها صحة ومتانة أعني أن سحر الأب في نظر الابن وتأثيره البالغ فيه إنما يرجعان إلى أن الأب يمثل الرافد الأول في ذلك التأثير الواسع للهيئة الاجتماعية نفسها ولرصيدها المخزون .

ولعل أهم ميزة لمبادئ يونج على مبادئ فرويد في مجال النقد الأدبي ، هي أن فرويد ، على خلاف يونج ، كان ينزع — حيناً ما — إلى أن يعتبر الفن تعبيراً مرضياً ، أي أنه على وجه الدقة نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطوّر ، أي تحقيق وهمي للرغبات ، أي رضى مُعوّضٌ ناشىءٌ عن توّقانٍ منهوم ، لم يجد شبعه في عالم الحقيقة . وقد كتب عن « الجمال » في « المدنية وما يعلق بها من تبرم » ، Civilization and its Discontents يقول : « إن ما يبدو أكيداً في حال الجمال هو أنه مستمدٌ من عوالم الحسّ الجنسيّ ، فحبّ الجمال مثل تامٌ كامل على شعور ذي غايات مكبوتة » ، وليس من هذا إقراره بأن التحليل النفسي « لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء » .

ومع ذلك فان فرويد ، لا أي واحد من تلامذته الذين انشقوا عنه ، هو الذي قد طبع أثره البالغ على كل أديب وناقد حديث ، على وجه التقريب . وإذا استثنينا اصطلاح « مركب النقص » الذي ابتكره أدلر — وهو اصطلاح قد عمّ وطمّ — لم نجد نسبياً لهذا العالم النفسي إلا أثراً أدبياً قليلاً . (ولكن لا بد من أن نقر بأنه تكاد كل القصص التي تتعلق « بالأنا » أو دوافع القوّة أو التعويض ابتداءً من « جاتسبي العظيم » * The Great Gatsby حتى « ما الذي يجعل سامي يجري » What Makes Sammy Run — تكاد كلها أن تكون اغترفت — لا شعورياً — شيئاً من سيكولوجية أدلر الفردية) (٢)

---

* جاتسبي العظيم قصة من تأليف ف. سكوت فتزجرالد ، نشرت سنة ١٩٢٥ .

(٢) في سنة ١٩٤٦ ظهرت سيرة عنوانها « وليم إرنست هنلي » ، كتبها جيروم هاملتون بكلي =

وليس ليونج — خارج زوريخ حيث وقع جويس بعض الشيء تحت تأثيره — إلا أتباع قليلون في الاتجاه الأدبي ومن بينهم يوجين جولاس ، وجماعة « فترة الانتقال » بباريس — لفترة قصيرة من الزمن — وجماعة من الشعراء والنقاد الاشتراكيين الذين يلتفون حول جيمس أوبنهايم في هذا البلد (٣). أما شتكل ورانك وغيرهم من المنشقين على فرويد فقد كان أثرهم ضئيلاً خارج الحقول التي يعملون فيها .

إن الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج هي أعظم شيء فائدة للنقد الأدبي ولكنها أيضاً تتضمن أعظم الأخطار عليه أعني ما فيها من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف و « ذاكرة الجنس » أي تلك الأشياء التي جعلت يونج جذاباً لدى المفكرين النازيين والفاشيين . وقد تجنبت الآنسة بودكين هذه الهوة في أفكار يونج ، ولكنها في مرة واحدة في كتابها — على الأقل — تدعو إلى المضيّ في المحاولة لفهم النماذج السيكولوجية الكامنة « بطريق الشعور لا بطريق الفكر » وفي هذا ما قد يلمح — ولو في شيء من الغموض — إلى إعلاء شأن اللاعقلانية التي حببت يونج إلى الفريق المؤمن بتميز الثرى والدم . أما في أكثر كتابها فإنها تتكئ على النواحي العلمية التحليلية من مبادئ يونج اكثر من اعتمادها على الجوانب المتافيزيقية الصوفية عنده . ومن الأمور ذات المغزى أنْ تُصَدّر كتابها بعبارة من

= J. Hamilton Buckley ، وهي متأثرة بأدلر ، لأن مؤلفها يرى في شخصية هنلي « احتجاجاً رجولياً » على داء سل العظام الذي أقعده ، وقد تكون لذلك طليعة اتجاه أدلري في الأدب .

(٣) حاول و. ب. وتكت W. P. Witcutt في كتابه « بليك — دراسة نفسية » الذي نشر بانجلترة ١٩٤٦ ان يستعمل سيكولوجية يونج « ليشق طريقاً خلال الأجمة البليكية » في كتبه التنبؤية . ويبدو كتابه لي عمقاً لا فكرة له، وهو لذلك نقيض طريف لكتاب الآنسة بودكين ، ويستعمل وتكت أكثر مبادىء يونج صوفية وغيبية ويطبقها على الفوضى المشتجرة عند بليك ، ولنتيجة ذلك خلية فوضى ازدادت بلبلة ، (أو كما يقول المثل « حمأة مدت بماء ») أما جيمس أوبنهايم (١٨٨٢ — ١٩٣٢) فقد كان حتى الحرب العظمى الأولى داعية مسالمة Pacifist ، ثم حطمت هذه الحرب معنوياته ، وقضت على صحيفته « الفنون السبعة » فتتحول الى التحليل النفسي .

عبارات يونج في أشد أحواله تواضعاً وأقلها إثارة للناس حيث يقول :

« لقد أعانني النقد الفلسفي على أن أرى أن لكل سيكولوجيا – بما في ذلك مذهبي أنا نفسي – طابعاً اعترافياً ذاتياً ... وبقبول هذه الحقيقة التي لا محيص عنها أستطيع أن أخدم قضية معرفة الإنسان للانسان » .

٢

إن كتاب « النماذج العليا في الشعر » من الكتب القلائل التي يتلازم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا في الشعر . ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا ، كما تمثلها الروايات التراجيدية ، ويتناول كشف إرنست جونز لعقدة أوديب في هاملت. ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالي : أنموذج الولادة الجديدة في قصيدة « الملاح القديم » ، أنموذج الجنة والنار عند كولردج وملتن ودانتي ، نساء يعتبرن نماذج عليا في الشعر ، الشيطان والبطل والله نماذجَ عليا ، بعض النماذج العليا في الأدب المعاصر . وينقسم كتابها منهجياً في قسمين : الأول : الكشف المسهب عن الأنموذج الأعلى في العمل الفني الواحد مثل الولادة الجديدة في « الملاح القديم » والثاني مقارنة أنواع من الأنموذج الأعلى في عدد من الأعمال الفنية كالفصل عن النماذج العليا من النساء عند عظماء الشعراء . وكلا المنهجين يستحقان الفحص .

تبدأ الآنسة بودكين في « الملاح القديم » بأن تلحظ العبارات التي تصف هدأة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً وتجد أن هاتين الظاهرتين – أي الهدأة والحركة – يقدّمان لنا مشكلة الموت والولادة الجديدة ، رامزتين رمزاً محدداً ، إلى تجربة كولردج الشعرية كيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً تلاه فجأةً إلهام خالق . وتعتمد في هذا التفسير على تداعي أفكارها وذكرياتها التي أوحت بها الأبيات ثم على ما لديها من آثار كولردج نفسه ، مما يشير

إلى تداعي الأفكار عنده وأخيراً على الروابط العامة ، التي توضحها اقتباساتها من التوراة ، بين هبوب الريح وانتعاش الروح الانسانية . ثم تمضي الآنسة بودكين لتلقي نظرة على ذروة القصيدة أي حين يتحدث الشاعر عن بركات الأفاعي وما نتج عنها ، وتعلق هذا بالأسطورة الأنموذجية التي عند يونج وهي « الرحلة الليلية تحت ماء البحر » كما تصوّرها قصته « ذي النون » * وهي أساس شعيرة الولادة الجديدة وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير. وهنا تشمل طريقتها أيضاً مرة أخرى خواطرها المتداعية وأحلامها ، وما كشفه لُويس Lowes من مصادر كولردج ، وتحليل بدوان لصور مماثلة عند فرهايرن ، كما تشمل المأزق الذي وقع فيه هملت ، ونماذج أخرى من « الجوّاب الذي يلاحقه شبح الخطيئة » مثل قابيل واليهودي التائه ، والمشكلة العامة التي تتمثل في تشهّي الموت والعودة إلى الرحم ، كما تنعكس في الأحلام والشعر ونظرية التحليل النفسي . وحين ينتهي بها المطاف يكون عملها غير قاصر على استغلال القصيدة لتوضح بها الأنموذج الأعلى ، بل هي قد جعلت الأنموذج يلقي أضواءه على القصيدة وأثرها ، ويضعها في مصاف الشعر العظيم ، ويعلي من درجة المتعة فيها ، ويبعثها حيةً فيها إلى درجة كبيرة .

ويعمل نهجها المقارن على نحو مشابه ففي الفصل الذي عقدته للحديث عن الصورة الانموذجية العليا للمرأة وقفت عند ربة الشعر الأمّ في « الفردوس المفقود » وربطت بينها وبين الربّات — الأمهات عند هوميرس ، ووجدت في هذه وهؤلاء ما ينطبق على الزوجة — الأمّ — التي تنوح على تموز وغيره من الآلهة الذبيحة التي ترمز إلى الخصب والنماء . ثم تتناول التوازن الغامض الذي يخلق حواء عند ملتن من شخصية بيرسيفوني رمز الشباب الذي قدرت

* قد اكتنفتني مياه الى النفس ، أحاط بي غمر ، التف عشب البحر برأسي ، نزلت الى أسافل الجبال ، مغاليق الأرض علي الى الأبد (يونان ٢ : ٥ — ٦) .

له نهاية محزنة ، ومن شخصية دليلة رمز الخداع . ثم تجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا رمز الخادعة المخدوعة عند يوربيدس ، وتلحظ كيف يبلغ هذان الأنموذجان مرتبة المثال في شخصية بياتريس–صورة الأم– عند دانتي بكل ما فيهما من عناصر أرضية تتكون منها هيلانة وديدون وكليوبترا وفرنشسكا (والأخيرة منهن بخاصة) . وتنتبه إلى أن التنوع في نماذج فرجيل بين يورديك وديدون يحمل في كل حال – حملاً غامضاً – كلاً من عناصر بياتريس وفرنشسكا ، وتنتهي من هذا إلى أن ترى في هذه العناصر مراحل في التطور الروائي لشخصية غرتشن عند غوته ، أي فرنشسكا حين تصبح بياتريس . وحين تعالج الآنسة بودكين ما بين هذه الشخصيات النسوية من ارتباطات متداخلة متنقلة ، تحلل مظاهرهن الموقوتة بزمان معين وكيف كان ينظر اليهن في العصور التاريخية المختلفة التي شهدها كل شاعر من أولئك ، كما تحلل مظهرهن الانموذجي اللازمني في الخيال الشعريّ ، خلالَ العصور مجتمعةً .

وحين تعود الآنسة بودكين إلى الأدب المعاصر فتكشف عن أنموذج الولادة الجديدة فيه ممثلاً بتعارض المصطلح الجسماني والروحاني في مثل « الأفعى المريشة » The Plumed Serpent للورنس و « الينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ، وشخص الشاعر الأنموذجي في صورة أب ممثلاً في « أورلاندو » Orlando لفرجينيا ولف ، والنتف الحلمية المتتابعة من شعائر الولادة الجديدة في « اليباب » لاليوت – عندما تفعل ذلك تقرّر ، عن سابق تصميم فيما يبدو ، أن هذه النماذج لا تتردد في الشعر العظيم المنتسب إلى الماضي فحسب ولكنها هي القوة المشكّلة التي تنتظم أي عمل فني قمين بالاعتبار حتى يومنا هذا .

وتجيب الآنسة بودكين ، شاءت أم أبت ، على كيفية انتقال هذه النماذج العليا ، حين تلحظ دوامها واستمرارها. فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج

(مقتفياً خطى فرويد) تجارب بدائية تنطبع في نسيج الدماغ على نحو ما ، فاذن لا بد من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المكتسبة تُورَّث ، وأن نظرية فايسمان * العظيمة، عن استمرار البلازما الجرثومية لا بد من أن تتحطم (لا تتخلق البلازما الجرثومية أبداً من البلازما الجسمية ومن ثمّ لا تستطيع أن تحدث ما لها من تغيرات تجريبية). لقد كان فرويد على استعداد ليتقبل مسئولية هذه الفكرة وحتّى سنة ١٩٣٩ وفي كتابه « موسى والوحدانية » أكّد إيمانه بوراثة الخصائص المكتسبة على الرغم من نظريات علم البيولوجيا المعاصر . وأما إن كانت هذه النماذج العليا ، من الناحية الأخرى ، تورَّث ، كما يعتقد كثير من النفسيين المعاصرين ، في البيئة الثقافية لا في العضوية الحسية ، وأنها تستعاد في كل جيل خلال تجارب طفولية مشابهة ، فإنها من ثمّ قد تتغيّر جذريّاً بين مجتمع وآخر وبين جيل وجيل وطفل وطفل وتنتحل في كل مرة تجارب طفولية مغايرة جذرياً . (مثال ذلك أن مالينووسكي لم يجد عقدة أوديب في شكل أموميّ بين سكان أرخبيل التروبرياند الأموميين) ** . وتحاول الآنسة بودكين في موقفها من هذه المشكلة أن تتركها محطّ أخذ وردّ وتلمح إلى تحفظاتها هي نحو موقف يونج في الصفحات الأولى من كتابها ، فتقول :

---

* فايسمان (١٨٣٤ – ١٩١٤) عالم بيولوجي أكد في سلسلة من المقالات والبحوث ان هناك فرقاً واضحاً بين الخلايا الجسدية وبين الخلايا الجرثومية ، وهذه التفرقة هامة لأن معناها ان الخصائص الجسمانية للفرد لا تورث ، إذ أن الخلايا الجرثومية فحسب هي التي تنتقل من جيل الى جيل وتظل خالدة أما الخلايا الجسدية فانها تموت ، والنسل وليد الخلايا الجرثومية فحسب ، فاذا قلنا إن بعض الخصائص المكتسبة تورث تحطمت هذه النظرية السديدة .

** أرخبيل التروبرياند موطن الميلانيزيين ، ويقع إلى الشمال الشرقي من غينيا الجديدة وهو مجموعة من الجزائر المرجانية المستوية . وقد استكشف مالينووسكي بين تلك القبائل ما يسميه « حب الأب » ، وتوصل من هذا الى ان عقدة أوديب إنما تنشأ في مجتمع عماده النظام « الأبوي » وإذن فأن عكس هذه العقدة قد يكون موجوداً في مجتمع « أمومي ». وإذا شاء القارىء مزيداً من الاطلاع فليراجع كتابه : Sex and Repression in Savage Society

منطوق نظرية يونج يصرّح مؤكداً أن هذه النماذج ... « تورث في أنسجة الدماغ » . ولكن ليس لدينا هنا أيّ برهان على هذا التقرير . أما يونج نفسه فيعتقد أنه وجد البرهان على الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند أفراد لم يجدوا طريقهم إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج . غير أنه من العسير تقويم هذا البرهان وبخاصة إذا تذكرنا أن كثيراً من المادة القديمة يتشكل وينبعث بصورة مدهشة في حالات الغيبوبة فاذا رددته إلى أصوله وجدته انطباعات حسية حدثت في حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسيها .

وما إن بلغت في كتابها الصفحة السابعة والخمسين بعد المائتين حتى أنسيت هذه التحفظات ، فارتضت لنفسها أن تقول : « لا ريب في أن هناك عاملين : عامل موروث وآخر مكتسب » موجودين في الذات العليا ، أما الأول منهما فهو « موروث القبيلة طوال الماضي العرقيّ » .

ولقد برئت الآنسة بودكين من تطرف النقد المتصل بالتحليل النفسي بما لديها من يقظة دائمة حالت دون مغالاتها في تقدير العوامل السيكولوجية في الشعر ، فهي تقول :

ينتقض تذوقنا لجمال الشعر ويفسد ، إن نحن غالينا في النصّ على هذه الأصداء النفسية العضوية حتى نحسبها أوغل في الحقيقة من سائر العناصر التي تمتزج بها في الفكر الناضج ، كأنما تلك العناصر الأخرى التي تؤدي دوراً هاماً في الاستجابة الحقيقية للشعر ، ليست إلا تبريراً أو قناعاً لتلك العناصر البدائية القليلة التي تعرّف إليها المحلل النفساني منذ عهد قريب.

فهي ترى أن العناصر السيكولوجية ليس لها إلا دخل جزئي في الأثر الشعريّ ، وفي دفاع لها عن المنهج السيكولوجي ، ألحقته بكتابها وجعلت عنوانه « النقد النفسي والتقاليد الروائية » * ردت على ما يبديه إ.إ. ستول

* أنظر هذا الملحق ص : ٢٣٢ وما بعدها من كتاب « النماذج العليا » . (الطبعة الثالثة ١٩٥٢).

وغيره من اعتراضات على التحليل النفسي ، فذهبت تقرر في اعتدال أننا لا نستطيع أن نلغي – ويجب أن لا نلغي – « الوعي السيكولوجي الذي جاد علينا به عصرنا » وأننا يجب أن نستغل كل « إمكانيات عقولنا » لتذوق الشعر ، وأنّ الاشراقات السيكولوجية ، مثلها مثل أي شيء يتحفنا به ستول أو غيره من النقاد ، عناصر قيّمة يتّركب منها هذا الفهم الغنيّ الخصيب.

ومن أقيم مبادئها في استعمالها المتروّي لعلم النفس ، كيفية تناولها لما يسميه يونج أغلوطة « لا شيء إلا » ، أي الفكرة التي ترى أن القصيدة « ليست إلا » مثلاً يندرج تحت إحدى المقولات (وهو نوع من التفكير يسمى اليوم أحياناً « التفكير المهاديّ » نسبة إلى المهاد Thalamus وهو ذلك الجزء من الدماغ الذي يستطيع التمييزات الجافية فحسب). وتصرّ الآنسة بودكين على أن الشعر ، بدلاً من أن يكون « ليس إلا » طريقتها النفسية ، هو هذه الطريقة ، « وأيضاً » أشياء أخرى كثيرة جداً تنضاف إليها .

وهي ، على خلاف المحللين النفسيين المحترفين الذي يعتمدون قدر طاقتهم على تواريخ القضية والمدونات الاكلينكية ، تعتمد على الاستبطان والتحليل للأرْجَاعِ النفسية عندها ووصفها بأقصى ما لديها من قدرة . وتقول : « إن تحليلنا إنما هو للتجربة التي تنتقل لأنفسنا » . فهي تصف إحساسات عقلها عندما تقرأ الشعر ، وما الصور التي تنبهت لها ، وأي مغزى أو أي توتر أحست ، وما الخواطر التي تداعت واستثيرت ، ومتى وأين انعكست ذاتها ، ومع أي شيء تلابست بل وما الأحلام التي حلمت بها . ولم تحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مسحة موضوعية أو على الأقل أن توسّع في قاعدتها إلا مرة واحدة في حديثها عن « الملاح القديم ». ففي هذا الموطن انتحلت منهج إ. أ. رتشاردز الذي وصفه في كتابه « النقد التطبيقي » – وهو منهج المختبر التجريبي نفسه – وذلك أنه أعطى القراء قصائد ، وسجل رد الفعل المباشر عند كل منهم . وقد أدخلت الآنسة

بودكين تعديلاً على طريقة رتشاردز حين عرّفت القراء بالقصيدة وصاحبها ، وطلبت إليهم أن لا يفضوا اليها إلا بمدى الاستجابة العاطفية ، التي هي ثمرة « التأمل المستغرق أو التأمل الحالم » . (هي التداعي الحرّ عند جالتون) ، ولم تتطلب منهم تقديراً للقصيدة نفسها . ومع أن المادة التي حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبيقة الموجهة إلى القارئ فإنها أعلنت في مقدمة كتابها أنها تخلّتْ آسفة عن هذه المحاولة « لأنها وجدت أنه من غير العملي أن تستحوذ من أولئك الذين لهم صلة بالأديب على أي جهد مركز مستطيل تتطلبه منهم » . ومع ذلك فإنها أقرّت « أنّ العمل العميق المتزايد في دراسة التجربة الشعرية عند الأفراد ، لا بد من أن يحلّ في النهاية ، محلّ كثير من المناهج الواسعة في البحث » .

وقد استمدت الآنسة بودكين من كل اتجاه نفسي أمكنها الافادة منه ، الى جانب اعتمادها الرئيسي على مبادئ يونج ، وأخذها سيكولوجية جالتون ورتشاردز التجريبية معدّلة . ولفرويد عندها يد طولى أيضاً لا حيث يتفق في النظرة هو ويونج فحسب . فهي تثير التساؤل حول قول فرويد « إن النزعات الأوديبية تقع في كل شعور بالاثم أثناء الحلم » ، ولكنها تقبل القول بأن « نوعاً من الإخفاق في العلاقة بالأبوين » يثير مثل ذلك الشعور في الحلم ، إلى حدّ أنه يمتزج بعوامل أخرى قد تكون فعّالة في الوقت نفسه . وهي تقبل مبدأ فرويد عن الذات العليا وتحاول أن تتوسط بين فرويد ويونج في اعتبار التأثير راجعاً في المقام الأول إلى الأبوين في عهد الطفولة أو إلى القبيلة ، محاولة شيئاً من التوفيق بين النظريتين . وكذلك تقبل أيضاً ، في شيء من التحفظ أحياناً ، هذه المبادئ الفرويدية المتنوعة بمشتملاتها مثل غريزة الموت أو مبدأ ثاناتوس Thanatos * والأنا ،

---

* يرى فرويد أن في الأنسان دوافع ، تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت والهرب ومن جرائها يسعى الانسان إلى الهرب بأن يعيد دورة الحياة العادية . أما مبدأ « ثاناتوس » فهو كل =

والأنا غير العاقلة (id) . ومبدأ اللذة ، وصورة الأب ، ومصطلحات تتدرج من الطيران في الأحلام حتّى الحية والتفاحة في قصة هبوط آدم ، ممثلةً لأنواع من الرموز الجنسية .

وهي بالاضافة إلى ذلك مدينة لعدد من تلامذة فرويد الذين تناولوا الأدب بالتحليل ، فتعتمد دراسة إرنست جونز لهاملت ، في قسط كبير من بحثها ، وبخاصة تلك المخترعات الأساسية في التكوين السيكولوجي للأدب مثل الانفصال والتحلّل• وتستعمل دراسة شارلس بودوان لفرايرن على طريقة فرويدية معدّلة في كتابه « التحليل النفسي وعلم الجمال » كما تستعمل الانثروبولوجيا الفرويدية عند جيزا روهسايم وآخرين . وهي في الوقت نفسه تستمد من فروع نفسية أخرى عدا مدرسة التحليل النفسي فتستعير من السيكولوجية الجشطالتية خلال انثروبولوجيين أمثال جولدنفيزر اصطلاح « كلّي متكامل » في وصفها الأنموذج الحضاري ، وهي تعرف كتاب كوهلر عن « عقلية القرود » — على الأقل — معرفةً مباشرة ، وتستعير منه مبدأ : وجود فترة من التوقف قبل الحسم في مشكلة .

وتستمد الآنسة بودكين إلى جانب هذه السيكولوجيا الانتقائية من الفلاسفة واللاهوتيين والانثروبولوجيين والاجتماعيين ومن عدد من النقاد الأدبيين المحدثين ومنهم وليم امبسون في الغموض وج. ولسون نايت في عطيل ، وجون لفنجستون لُويس في دراسته الشاملة لكولردج. (مما يبعث

= ما له صلة بالموت سواء أكان على شكل خوف منه Thanatophobia أو كان نزعة القتل أو الانتحار Thanatomania .

• الانفصال Dissociatoin هو فصم أي نوع من الروابط ، وقد استعملت هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباثولوجية الفرنسية لتدل به على انقطاع الترابط أو التداعي في الذهن ، مما يولد النسيان والملاس السلبي وأمثالها أي الظواهر التي تتولد عما يسميه فرويد الكبت .

على السخرية أن الآنسة بودكين وهي أحق الناس بتوسيع ملاحظ لُويس ، عن مصادر الصور عند كولردج ، في المجال الوحيد الذي يمكن توسيعها فيه ، أعني مجال التحليل النفسي ، تأبى عامدة أن تقوم بذلك . وهي مثلها مثل لُويس عارفة تماماً بالرمزية الجنسية الواضحة في الكهوف والجبال في قصيدة قبلاي خان) .

وبعونٍ من هذه المجموعة الانتقائية من النظريات والمبادئ ، خلقت الآنسة بودكين نقداً أدبياً ولم تنتحل علماً . وعلى الرغم من هذا الجهاز فانها مولعة بالشعر ، دارسة حساسة ، وكتابها « النماذج العليا في الشعر » يتميز بنفاذ البصيرة في المبنى العاطفي لرواية الملك لير وبتفسيره (ولعله أول تفسير مُرْضٍ في عصرنا) لما لشعر شللي من هيمنة على قرائه ، وبتحليله المرهف النفاذ لفنّية فرجينيا ولف وبكثير غير ذلك . ولنقل كما يقول كنث بيرك : إنها في الدرجة الأولى لا تهتم بالنماذج من حيث هي ، وإنما تهتم بالشعر كما يبدو في النماذج .

٣

إن النقد النفسيّ للأدب ليعدّ في بلادنا نحن تطوّراً ، أكثر من أيّ منهج نقدي آخر نتحدث عنه في هذا الكتاب ، لأن علم النفس ، كفرع منظم من المعرفة ، قد بدأ في حياة من لا يزالون منّا أحياء حتّى اليوم . فان عدّينا عن هذا المعنى الدقيق ، قلنا إن النقد بعامة كان نفسياً منذ بدايته بمعنى أن كل ناقد قد حاول بوضوح أن يستغل في نقده ما يعرفه أو يؤمن به من عمليات الفكر الانساني . فلما تعرّف فرويد قبل أن ينتهي القرن التاسع عشر بقليل إلى اللاوعي ، أحرز علم النفس اتجاهاً يستطيع منه أن يفهم ويستبصر الأمور على نحو لم يكن متيسراً في أصول الأعمال الأدبية ومبانيها . وقليل هم الذين يستحقون الذكر من النقاد النفسيين قبل فرويد ، وأعلاهم

أهمية – بالطبع – أرسطوطاليس ، المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسي للأدب . وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته كما أنها المحور الذي يدور عليه « كتاب النفس » وكتاب « الطبيعيات الصغرى » ورسائله القصيرة الطبيعية عن الذاكرة والتذكر وعن الرؤيا والتنبؤ عن طريق الرؤيا . وقد طبّق سيكولوجيته على الشعر في « البويطيقا » ، ردّاً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها افلاطون في « الجمهورية » إذ قال إن الشعر « يُغَذّي » العواطف وإنه لذلك ضارٌ اجتماعياً ، فعارضه أرسطوطاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في « التطهير » ، أي أن الشعر يستثير عاطفتّي الشفقة والخوف على نحو رمزيّ ، يمكن ضبطه ، ثم يطهرهما . وما « البويطيقا » إلا نصٌ في سيكولوجية الفن ، وما مبادئ (hamartia) أي الخطأ التراجيدي الناشئ عن قصر نظر البطل في موقفه ، و (Peripateia) أو هزة التغيُّر والانقلاب في مقدرات البطل* ، وتفضيل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وغير هذه من مبادئ ، إلا الدعائم الأولى للحقائق النفسية . وقد كان افلاطون في كتابه « ايون » يرى أن الشاعر مجنون ملهم ، أو مريض عصبياً ، أما أرسطوطاليس فوجد فيه شيئاً يشبه السيكولوجي الملهم** .

---

* لا خلاف بين الدارسين حول اصطلاح Peripateia أما اصطلاح hamartia فله ظلال كثيرة من المعاني : فقد تعني هذه الكلمة خطأ ناجماً عن جهل بالظروف ، وقد تشمل كل خطأ ناجم عن التسرع او الاستخفاف ، وقد تدل على خطأ واع لكنه غير مقصود كما يحدث اثناء الهياج والغضب . وقد تدل على نقص خلقي وعندئذ فانها تشير الى ضعف بشري غير مشفوع بدايات شريرة ، ولعل المعنى الأخير هو المقصود في سياق نص ارسطوطاليس .

** الكلام عن جنون الشاعر يذكر بتلك العبارة الغامضة التي قالها ارسطوطاليس في كتاب الشعر « ومن ثم احتاج الشعر ... الى انسان به طائف من جنون » فقوله طائف من جنون تعبير مخفف آثره بيووتر في ترجمته لكتاب الشعر ، أما غيره من المترجمين فقد استعملوا كلمة «جنون» غير ملطفة ، وهؤلاء تؤيدهم الترجمة العربية القديمة . وقد اختلف الشراح حول ما يعنيه ارسطوطاليس بهذه الكلمة أهي تعني شخصاً ناقص القوة العقلية أو شخصاً ملهماً . أما في كتاب الخطابة فانه يقول «إن الشعر شيء يوحيه الله».

وقد وسّع في هذه النظرات السيكولوجية الارسطوطاليسية في الفن ونمّاها كتّاب العهود الكلاسيكية المتأخرة مثل لونجينوس وهوراس ولكن الخطوة العظمى في النقد النفسي إنما حققها كولردج في « السيرة الأدبية » . فقد تناول كولردج سيكولوجية أرسطوطاليس كما عدّل فيها توما الاكويني وديكارت وهوبز وهارتلي ، دون أن يضيف أحدهم إليها شيئاً هاماً ، وسلّطها على الشعر . وما حال بين كولردج وتحقيق نقد نفسي مكتمل إلا الذي منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك ، أي عدم كفاية مالديهم من علم نفسي كمّاً وكيفاً . والحق أن كولردج قد حوّم حول اللاوعي حين أشار إلى « انطلاقات تأملات لا ضابط لها ، وقد تخلى عنها الوعي الصريح كلّه ، لأنها قد أصبحت شيئاً مجرداً شفافاً ، حين اجتازت حدود قوانا العقلية وأهدافها » ، ولكنه كان قد تقدم عصره كثيراً إلى حد أعجزه عن أن يفيد من كشفه هذا . ومما سبق إليه كولردج في ميدان النقد النفسي الحديث في « السيرة الأدبية » ، اقتراحه على القارئ تجارب مشابهة للتي أجراها رتشاردز في أيامنا ، وتفرقته على أساس عاطفة القارئ وتأثره ، بين الشعر والعلم ، وفكرته القيّمة الهامّة عن الخيال (وقد انفق رتشاردز فيها مجلداً سمّاه « رأي كولردج في الخيال » ليطوّرها في المصطلح السيكولوجيّ الحديث) .

وهناك معاصر لكولردج يستحق أن يذكر في هذا الفصل وإن لم يدنُ منه أهمية ، ذلك هو تشارلس لام ، الذي لم يكن صاحب آراء نفسية منظمة ، غير أن جنون أخته الباعث على الأسى ، واضطراب أحواله العقلية ، قد جعلاه مرهف الحسّ على العلاقة بين علم النفس والفن . وقد كتب في مقاله « سلامة العبقريّ عقلياً » خير تفرقة لدينا بين الفن والمرض العصبي وفي « السواحر والمخاوف الليلية الأخرى » قد سبق يونج إلى فكرة النماذج العليا ، حيث يقول :

« إن السعالى والافاعي المتعددة الرءوس والوحوش الثلاثية الرءوس

والقصص المرعبة عن الوحوش المجنحة التي تنفث الروائح القاتلة *
قد تتصوّر في الذهن الغارق في الخرافة ، ولكنها كانت هناك من قبل،
ذلك لأنها نسخ منقولة أو نماذج ، أما النماذج العليا الأصلية فهي فينا وهي
خالدة . وهذه المرعبات سواء أكانت سابقة على خلق الجسم أو
وجدت دون أن يخلق ، فشأنها واحدٌ.لا يتغير »
(سنتحدث في الفصل التالي الخاصّ بالآنسة كارولاين سبيرجن عن
والتر وايتر W. Whiter الذي سبق كلاًّ من كولردج ولام سبقاً مدهشاً
إلى النقد النفسي الحديث) .

٤

بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي ، في الأدب ، حين نشر فرويد
كتابه « تفسير الأحلام » سنة ١٩٠٠ . ولما أسداه فرويد عددٌ من المظاهر
لعلّ أهمها ما كتبه عن المشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام ، وتوازن
القوى العقلية ، وأعراض الأمراض العصبية ، وفي هذه كلها مبادئ يمكن
أن تستغل استغلالاً مثمراً في الأدب . وهذا يشمل « تفسير الأحلام »
نفسه بما فيه من آليّات الحلم كالخلط الكلامي والخلط المكاني ، والتفصيلات
الثانوية ، والفصْم ** ، وهي على ما يظهر الآليات الأساسية في الخلق
الأدبي ، كما تشمل مبدأ الحلم الأساسي وهو تحقيق الرغبة التي يمكن
تطبيقها على الفن ، وكذلك كشوفها القيمة في طبيعة الرمز . أضف إلى ذلك
مؤلفات أخرى له مثل « قوة اللمح الساخر وعلاقتها باللاوعي » و « ثلاث
مقالات في نظرية الجنس » .

---

* الأرفيلاي Harpylae وحوش مجنحة لكل منها وجه امرأة وجسم عقاب ومخالب حادة وهي ثلاثة في عددها تنفث الروائح المعدية وتفسد كل ما تصيبه .

** اثنان من هذه الاصطلاحات سبق التعريف بهما أما التفصيلات الثانوية Secondary elaboration فهي ما يضيفه القاص من عنده للقصة وبخاصة في تحليل الحلم .

وربما تلا هذه في الأهمية تعليقات محددة لفرويد على طبيعة الفن والفنان . ومقالاته الأولى في هذه الناحية تشمل (١) علاقة الشاعر بأحلام اليقظة (٢) بحوث في سيكولوجية الحب (٣) نظريات حول القاعدتين في وظيفة العقل . بل إن المحاضرة الثالثة والعشرين من كتابه « مقدمة عامة في التحليل النفسي » ، وهي ليست من أولى بحوثه وانما تعود في تاريخها إلى سنة ١٩٢٠ ، لا تزال تعالج الفنان على أنه طفوليّ مريض في أعصابه ، كما قدّمنا . أما أبحاثه المتأخرة وبخاصة في « محاضرات تقديمية جديدة » و « ما فوق مبدأ اللذة » فانها تنحو إلى أن تتجاوز النظريات الأولى فترى في الفنان مريضاً في أعصابه ، له فنّه ، الذي يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويغيّرها . وقد أنكر فرويد في خطاب ألقاه في الاحتفال بعيده السبعيني أنه صاحب الفضل في الكشف عن العقل الباطن وقال إن الفضل الصحيح يعود للأدباء .

وآخر بابةٍ فيما أسداه فرويد للنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي هي أحاديثه المحدّدة عن فنانين بأعيانهم وآثار فنية بأعيانها . وهذه الأحاديث متناثرة في مؤلفاته على شكل تعاليق موجزة ، بعضها مشمول بسعة الادراك كذكره هاملت في « تفسير الأحلام »* (وعليه بنى جونز دراسته) وتحليله الملك لير ، وحديثه عن التراجيديا اليونانية في « الطوطم والمحرّم »** ولم يكتب إلا ثلاث دراسات طويلة وهي (١) ليوناردو دا فنشي — دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية (٢) ومقالة عن « دوستويفسكي وجريمة قتل الأب » و (٣) دراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها غراديفا Gradiva ، ومؤلفها فلهلم ينسن W. Jensen . وبهذه الدراسات الثلاث أقام فرويد منهجين من التحليل ، اقتفى اتباعه فيهما خطواته : الأول الباثوغرافيا أو دراسة المريض عصبياً ، أو الشخص المريض نفسياً ، مع اتخاذ آثاره

* راجع ما قاله عن هاملت في كتابه « تفسير الأحلام » : ٢٦٤ وما بعدها (ط. هوغارث بلندن)

** انظر حديثه عن التراجيديا اليونانية في كتاب « الطوطم والمحرم » : ١٥٥ (ط. هوغارث بلندن)

الفنية دليلاً هادياً في هذه الدراسة، والثاني: نقد أدبي متصل حقاً بالتحليل النفسي أو دراسة الأثر الأدبي مع استعمال الآليات التي تستعمل في التحليل النفسي أو الفروض الاكلينكية ، مفاتيح لهذه الدراسة ..

أما كتابه « ليوناردو دافنشي » فهو في معظمه قصة مرض « باثوغرافيا » (وإن كان فرويد يصرّ على أن ليوناردو لم يكن مريضاً في أعصابه بأي حال) . وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل فذّ لذكرى وهمية تخيلها ليوناردو عن نسرٍ، ويريد العالم النفسي أن يبني على أساسها سيرة الفنان وتطوّره النفسي ، بفهمه مكبوتاته الجنسية والفنية المتأخرة . ويسمي فرويد عمله هذا « محاولة في كتابة سيرة » ويصرّ على أنها شيء تجريبي ، ويخصص اكبر قدر من كتابه ليحزر الجذور الطفولية لما يسميه في تشخيصه « الشذوذ الجنسي المثالي أو البدائي عند ليوناردو». ولا يهتم فرويد بآثار ليوناردو إلا أن يكشف فيها عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسية للفنّان ، مقيداً نفسه بالتحفظ الآتي : « عندما يقدر المرء أي استحالة عميقة مرّت بها تجربة الفنان قبل أن تتمثل خلقاً فنياً سوّياً ، يتحتّم عليه أن يتواضع في مدى ما يتوقع أن يحققه الدارس ، حين يعجز عن أن يكشف عن شيء محدّد » . ويهمل فرويد الجوانب الأخرى للآثار الفنية ويبدو أنه يوحي في موطن واحد أنه لا خبرة له في ذلك وأن « طبيعة الاتقان الفنيّ لا يمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسي » . ومع ذلك فان هذا الكتاب في حدود مادته ومنهجه ، من أجمل كتب فرويد ، وهو إعادة بناء ، يكاد يكون معجزاً ، لحياة فنان وفكره — فنانٍ معقد مات قبل أربعمائة سنة .

وأما كتابه « دوستويفسكي وجريمة قتل الأب » فإنه يكاد يقع في منتصف المسافة بين المنهجين ، وهو معنيّ في الدرجة الأولى ببلوغ الصرع الهستيري الذي كان يصيب دوستويفسكي ، ورغبته الأوديبية في موت أبيه وشذوذه الجنسيّ الدفين . غير أنه — على الرغم من قوله « أمام مشكلة

الفنان الخالق ، على التحليل أن يلقي السلاح عجزاً » – ما يزال جيّد التذوق لقصص دوستويفسكي من حيث هي آثار فنية باهرة ، مهتماً كثيراً بتقديم كلّ ما يستطيعه في سبيل مشتملاتها ، من حيث علاقتها الرمزية بمرض المؤلف ومن حيث علائقها الشكلية الخالصة

وأما « الايهام والحلم في غراديفا لفلهلم ينسن » فانه تحليل أدبي خالص . ويرفض فرويد أي محاولة للكشف عن عقد ينسن وأمراضه العصبية بهذه الكلمة الموجزة « ليس ثمة مدخل ننفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف » ، ويكتفي بتفسير المبنى السيكولوجي والحلمي في الكتاب محللاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والخلط المكاني معمقاً في معناه مقوّياً له بعامة . ويستنتج أن ينسن كان على وعي بحقائق التحليل النفسي ، لا لأنه درس هذا العلم بل لأنه استكشف ذاته ، فما الفنان الا محلل نفسي من نوع آخر . والحق أن معالجة فرويد للكتاب مرهفة تبجيليةإلى درجة أنها ليست فرويدية تامة في الحقيقة وهو ينسى أو يتناسى عقدة أوديب في البطل (وفي المؤلف افتراضاً) ورمزية جنسية من الطراز الأول تتصل بامساك الورل . ومن الواضح أن جانباً من الاحترام الذي ناله ذلك الكتاب من فرويد إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظرية النفسية ، فهو إلى حد ما « يوثّقها » في سنواتها الأولى (« القصاصون أعوان لنا مفيدون وشهادتهم تؤخذ بكل تقدير لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لا تحلم بها حكمتنا الأكاديمية ») ولكن ليس ثمة من كبير ريب في أن غراديفا قصة صغيرة هزيلة سخيفة تستأهل أن تكون مغمورة مهملة ، وأن فرويد في إعلائه منها وتحليله لها ، قد كتب بقلمه قصة خيراً منها .

والحق أن الباثوغرافيا – أو قصة المرض – ليست موروثاً استحدثه فرويد ، وانما هي استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة كان يتألف في القرن التاسع عشر من تشخيصات طبية غير علمية ، يستنتج فيها أحد الأطباء ،

ليشبع لهفة العالم الأدبي ، أن شعر بيرون يدلّ على أنه كان مصاباً بحصاة في المرارة ، وأن بوب كان مصاباً بضغط عالٍ في الدم ، ثم استمرّ هذا على يد النفسيين في صورة سلسلة من التشخيصات النفسانية غير العلمية . غير أن هذه النغمة كانت تتردد بين كثير من تلامذة فرويد ، أكثر من ترددها عند أستاذهم ، بما في ذلك بعض الثوريين منهم ، فهي نغمة حديث بريل Brill — مثلاً — عن حبّ الشّعر ، وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهوية شفوية أي « مضغاً ورضاعاً للكلمات الجميلة » .

أما العالم النفساني الوحيد الذي قصر جهده على دراسة الفن بدقة فهو أوتو رانك . وقبل أن ينشق عن فرويد ، في أوائل العقد الثالث من القرن ، كتب عدداً من الدراسات الأدبية القيمة المعتمدة على التحليل النفسي ، وهي : « الفنان » سنة ١٩٠٧ ، و « أسطورة ميلاد البطل » سنة ١٩٠٩ ودراسة لقصة « لوهنغرين » سنة ١٩١٢ و « دافع الزنا بالمحرّمات في الشعر والاسطورة » سنة١٩١٢ومقالتان احداهما في سنة ١٩١٤ والثانية سنة١٩٢٢ وقد نشرتا فيما بعد باسم « دون جوان وصنوه » Don Juan and the Double * (وأكثر هذه يمكن الحصول عليه بالانجليزية) . ولعلّ أهمها جميعاً « أسطورة ميلاد البطل » فقد التقط رانك تلميحاً من فرويد بانه يستطيع أن يجرب طريقة جالتون في خلق نموذج أعلى للميلاد الأسطوريّ (ويظهر أنه يجهل أنّ مهمة مماثلة قد أداها ألفرد نت على نحو مجزأ مشتت بدراسة حياة البطل كلها) فحقق رانك دراسةً نفسية مؤثرة في ميدان الأساطير المقارنة ، هامةً جداً للأدب ولعلها النواة التي نمت من حولها دراسة

---

* موضوع « الصنو » — أو القرين — قد بحثه أوتو رانك بتوسع ؛ فقرن بين « الصنو » والأخيلة في المرايا والخيال والروح الحافظة ، والاعتقاد بالروح ، والخوف من الموت . وقد كان « الصنو » في البدء أماناً ضد تحطم الذات أي انكاراً لقوة الموت ؛ ولعل النفس لم تكن في البدء إلا « صنواً » للجسد أي صورة أخرى منه .

اللورد راجلان القيمة « للبطل » سنة ١٩٣٥ .

ويتضمن كتابه « دافع الزنا بالمحرّمات » عدداً من التحليلات الأوديبية المثيرة ومن بينها : تحليل لمسرحية يوليوس قيصر من تأليف شيكسبير (وقد بين أن بروتس وكاسيوس وانطونيوس ثلاث شعب من « ابن » قيصر ، يمثل الأول منهما ثورويته ، والثاني شفقته ، والثالث تقواه الطبيعية) . وتحليلٌ لقصيدة بودلير « الماردة » . ثم لما انشق رانك عن فرويد لم يكتب عن الفن شيئاً ذا قيمة إلا قليلاً (٤) وما كتابه الكبير في هذا الموضوع وعنوانه « الفن والفنان » الذي نشر بالانجليزية سنة ١٩٣٢ إلا أطروحة بليدة ، ألمانية الروح في علم الجمال ، تستمد كثيراً من أنثروبولوجيا أحميت بعد أن بردت . وتجعل دافع الفن مرتكزاً على الرغبة في تخليد الذات ، وتحذّر من شدة الوعي وازدياده لأنه يقتل الفن ، وتقاوم التفسيرات النفسية في بعض النقاط ، حيث تكون تلك التفسيرات مفيدة قيمة ، كما أنها تحيل التحليل النفسي في مواطن أخرى ، بمغالاتها المتحمسة ، إلى شيءٌ مبتذل سوقيّ وبخاصة في دراسة هاملت على أنها سيرة ذاتية مباشرة لكاتبها .

ولعلّ من أقيم الدراسات الأدبية النفسانية التامة التي قام بها محللون أو نفسانيون محترفون ، ومن أبعدها أثراً ، دراسة إرنست جونز لهاملت في كتابه « مقالات في التحليل النفسي التطبيقي »* . فقد حطم جونز كل نظرية عن هاملت ، سبق اعتناقها ، في مائة صفحة حافلة بالمعرفة ، مكتنزة بالمنطق ، تدل على تضلع في الدراسات الشيكسبيرية ، وعلى الاطلاع الواسع. ثم يقيم جونز نظريته هو ، ويرسي قواعدها ، وخلاصتها أن في المسرحية مبنى أوديبياً هو لا شعوري في هاملت ، لا شعوري في شكسبير ، لا شعوري

---

(٤) لا أقول إن العلاقة هنا عارضة ، كما لا أقول إنها بالضرورة منقطعة .

* نشرت هذه الدراسة منفصلة في كتاب (١٩٤٩) بعنوان « هاملت وأوديب » Hamlet and Oedipus

في الجمهور ، ثم يزيد زيادة حقيقية في مدى استساغةالمسرحية حين يظهر فيها ما عجز عنه كل أحد إلا ّه ، وهو مدى المعقولية والحتمية في أحداثها ، مع أنه يترك عدداً من الأسئلة دون جواب . ولم يكتب جونز تحليلاً أدبياً آخر مشبهاً لهذا غير أن كتابه يحوي عدداً من مقالات أخرى ، يستغل فيها التحليل النفسي الموحي في ميادين متفاوتة مثل الفن، والفولكور ، والتاريخ والسياسة والدين ، بل والصحافة أيضاً .

وثمة كتاب مثل مقال جونز عن هاملت في حساسيته نحو القيم الأدبية ، وبُعْده عن مجال الباثوغرافيا ، وإن لم يكن مثله مثيراً في حد ذاته ، ذلك هو كتاب شارل بودوان « التحليل النفسي وعلم الجمال » وهو دراسة مطولة للرمزية الشعرية عند فرايرن ، كتبها رجل كان هو نفسه شاعراً . والتحليل النفسي عند بودوان انتقائي يستمد دون تحيز من فرويد ويونج وأدلر ورانك وريبو . ومع أن كتابه قلّما يتجه عنه بكليته نحو الدراسة النفسية ، فهو عمل هام من التحليل الرمزي المسهب ، معَ انطلاقات عارضة هامة ، تعد إرهاصات بعدد من التقنيات النقدية الجديدة منها : التفسير المتعدد للمعنى ، بمصطلحات متعددة مختلفة ، واستقطاب الصور المشحونة بالعاطفة ، زوجاً زوجاً ، في خطوط متوازية . وشرح ميزة الأصوات والرمزية السماعية . ويؤكد بودوان في بداية الكتاب أن تحليل آثار العبقري يظهر عبقريته لا مرضاً عصبياً ولكنه يعود فيقع في الخطأ — في الطرف الثاني — ويؤكد عند نهاية الكتاب أن القصيدة : بما أنها « صورة معجبة توضح سيكولوجيـــة التسامي » وبما أنها لذلك « حق » ، إذن فهي قصيدة « جميلة » . وبما أن القصائد التي تمضي باسم روائع فرايرن هي التي « تشحن بالمعاني الرمزيـــة أكثر من غيرها » إذن لعل القصائد الأخرى التي تكون مشحونة بالمعـــاني السيكولوجية هي أيضاً روائع .

وعلى الطرف الثاني من تحليل بودوان لفرايرن يقع كتاب عن بودلير

لأحد بني وطنه ، أعني المحلل النفسي الفرنسي رينيه لافورج فإن كتابه « هزيمة بودلير » The Defeat of Baudelaire محض باثوغرافيا ، عنوانها الفرعي « دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبي عند شارل بودلير » . وهو يصرح بغايته فيه على الصفحة الأولى فيقول :

ليس من همّي أن أقدّر مكانة بودلير في الأدب ولست أرغب في الأخذ بتحليل فنه ، إذ ليس بودلير لديّ إلا إنساناً ، أعنّي إنساناً مريضاً ، ضحيةً للحياة ، بين آخرين كثيرين مثله ، فهو صورة لحشد جمٍّ ممن يسيء الناس فهمهم . وليس لديّ إلا سبب واحد للحديث عنه قبل أن أتحدث عن غيره ، وما ذلك إلا لأني — وشكراً لفنّه — أجد مدخلاً لدراسته ، وأراه من خلال ذلك الفن لا يعزّ على الفهم .

ولم يخف لافورج أنه لا يرى في قصائد بودلير ويومياته ومقيّداته وفي السيرة التي كتبها بورشيه شيئاً سوى مقيّدات اكلينكية فوجد أن بودلير كان مصاباً بعقدة أوديب ، وعقدة ماسوشية مع أخيلة الضرب بالسوط ، وجلد عميرة ، وبشذوذ جنسي كمين ، ونقص في عضو التناسل ، وربما كان مصاباً بالعنّة وبالتهيج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية (والأخيرة مبنية على تجربة في الطفولة ، حدسية إطلاقاً) . ويرى لافورج ، وهو يؤكد دائماً أن غاياته من تأليف الكتاب تشمل تحذيرَ رجال التعليم من أن يخوفوا الأطفال ، وتحسين معاملة المجرمين . ويرى أنّ الفنان مريض « متميز » يستطيع أن يخلق فناً ، وما الشكل الشعريّ إلا وسيلة تخفي المرض العصبي عند الشاعر حتى يعزّ كشفه إلا على الاكلينكيين ، وفي هذا القدر من الحديث عن الكتاب كفاية ، في معرض الكلام عن النقد الأدبي .

ولا نستطيع هنا أن نقف إلا على مثلين آخرين من بين العدد الوفير من الدراسات الأدبية التي قام بها أطباء يعملون في حقل التحليل

النفسي لنمثّل بهما على التطبيق الدارج بأميركة أولهما ما كتبه لورنس س. كوبي تحت عنوان « أدب الرعب » فقد نشر مقالين بمجلة Saturday Review of Lit. ١٩٣٤ احدهما عن « المعبد » Sanctuary لفولكنر Faulkner والثاني عن « ارض الله الصغيرة » God's Little Acre لكولدول Caldwell * (ووعد بواحد ثالث عن همنجوي ، ولكنه لم يظهر أبداً فيما يبدو) . وأثار بضعَ نقاط جيدة ، وبخاصة في المقال الخاص بفولكنر ، ومن تلك النقاط : حديثه عن توتر الرعب والقلق في الأدب الأميركي المعاصر ، وإصراره على أنه لا يحلل المؤلفين تحليلاً نفسياً ، وأن القول بأن « المعبد » ليست إلا سلسلة من أوهام العنّة المذكّرة ، ليس هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عنيناً ، وإنما كان يتخيل ذلك فحسب . ومنها الرفضُ الضروري لدعوى فولكنر بأن الكتاب ليس إلا عملاً بليداً لا معنى له . ثم ينهي دراسته بهذه النظرية المغرقة في التبسيط : وهي أن « بوبي » هو الذات غير العاقلة و « بنبو » هو الأنا والرعاع هم الذات العليا ، وهذا مثل على المصطلح ، وإلى أين يؤدي ، إن لم يُكبَح جماحه . وتكمل القطعة التي كتبها عن كولدول بعض هذه الموضوعات ولكنها أقل احتفالاً بالأثر الأدبي نفسه ، منها بالكشف عن طبيعة الفحش المقذع ، ومضمونات ردّ الفعل له في نفس القارئ .

وأقرب إلى طبيعة الأدب من هذين ، وإن كان قاصراً على الباثوغرافيا ،

---

* فولكنر ولد سنة ١٨٩٧ وأصبح لفتنانت في الحرب العظمى الأولى ولما عاد الى موطنه عمل نجاراً ثم اشتغل في الصحافة ، واتصل بشروود أندرسون وتأثر أسلوبه وطريقته . أما قصة « المعبد » (١٩٣١) فإنها قصة رعب سادي كتبها ليكسب ما لم تكسبه له قصصه الاخرى من مال ، وقد كانت نقطة تحول في حياته الادبية .

وكولدول قصاص أميركي آخر ولد سنة ١٩٠٣ واكثر قصصه عن فقراء البيض وكذلك هي قصة « أرض الله الصغيرة » (١٩٣٣) وهي تظهر روح الفكاهة عنده كما تفصح عن نقمته على التفاوت الاجتماعي بين الناس . وقد سماها كذلك لان بطل قصته وهو رجل متدين كان دائماً يفرز فداناً من أرضه ويجعل ريعه للكنيسة .

مقال" لشاول روزنتسفايغ عنوانه « شبح هنري جيمس »نشر في «الشخصية والشخصانية » Character and Personality عدد ديسمبر ١٩٤٣ وأعيدطبعهفي مجلة البارتزان خريف ١٩٤٤ . ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس ليبني منها جيمس الذي يعاني قلق الخصاء ومركب النقص مع ازدواج جنسيّ طبيعي « وهو احتمال نظريّ » . وعلى الرغم من هذه التذكرة الاكلنيكية الضيقة ، وهذا التملّح الحرّ باستعمال مصطلحات مثل « الكبت والاحباط والتسامي والمغالاة في التعويضن » فإن دراسة روزنتسفايغ الحقة للقصص بالغة الحذاقة والحسّ بالقيم الأدبية ، وهي مثل يرينا إلى أي مدى يكون هو ومن على شاكلته مفيدين لو سلّطوا منهجهم على تحليل الأثر الفني وشكله لا على مؤلفه (وكم كان روزنتسفايغ مفيداً لو أنه مثلاً حاول أن يتحدث لنا عن أسلوب جيمس الباروقي المتأخر وعن نواحي الاخفاء والتهرّب فيه) .

إن الأدباء المحترفين الذين اعتمدوا فرويد والتحليل النفسي ليكاد يقصر عنهم الحصر . وأول استخدام صحيح للمبادئ النفسية تمّ سنة ١٩١٢ في مقال لفردريك كلارك برسكوت عنوانه « الشعر والأحلام » نشره بمجلة Journal of Abnormal Psychology وأعاد طبعه في كتاب سنة ١٩١٩ . وقد تناول برسكوت كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد ، ولم يكن يومئذ قد ترجم إلى الانجليزية فطبقه تطبيقاً منظماً في تفسير الشعر ، فوجد أن الشعر ، كالحلم ، تحقيق مقنّع لرغبات مكبوتة ، وألمع إلى أن الآليات التي وجدها فرويد في « العمل الحلمي » قد تكون هي الآليات في « العمل الشعريّ » . وفي الوقت نفسه حاول أن يؤيد كثيراً من جدليات فرويد الجديدة المزعجة ، وأن يوثقها بالاقتباسات من الأدباء على مرّ العصور : وإذا استثنينا التطبيق الميكانيكي نوعاً ما ، واعتقاده أن الشعر « هرّب من الواقع » ، واحتقاره « لمعميّات » كولردج في الوهم والخيال . فإن كتاب

برسكوت بداية هامة ، اعتمدت عليها الأعمال التي جاءت من بعد اعتماداً كبيراً . وفي سنة ١٩٢٢ نشر « العقل الشعري » وهو معالجة أوفى ، غير أنها على الرغم من بعض الأمور القيمة ، ومنها الإرهاص بمبدأ « الغموض » الذي عالجه امبسون، والنصّ على تكثّر المعنى ، فإنها تمثل انحداراً واضحاً ، مع المغالاة في الأخذ بالتحليل النفسي الفرويدي ، ليُجعَلَ ملائماً للصوفية الرومانتيكية وعبادة شللي .

ومن أولى المحاولات التي بذلها رجل غير محترف في استعمال مبادئ التحليل النفسي لنقد آثار أدبية بأعيانها محاولة تمت سنة ١٩١٩ في كتاب لكونراد أيكن عنوانه « شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر » . فلم ينتفع ايكن بنظرة فرويد في الفن فحسب بل حاول أن يوفق بينها وبين نظرية كوستيلف التي تعتبر الشعر تفريغاً آلياً للكلمات ، وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرجع المنضبط ، ونتف أخرى من السيكولوجيا « المشكّلة » . ولم ينجم عن هذا الخليط استبصار كثير ، ولكن أيكن أخذ من فرويد النزعة الأساسية للنقد المعاصر ، سابقاً قولةَ رتشاردز ذات التأثير الواسع ببضع سنوات أي : ان الشعر نتاج إنساني ، يسدّ كغيره من ضروب النتاج حاجات إنسانية ، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها ، وتعريضها للتحليل .

وقد كان روبرت غريفز من أوائل الانجليز الذين بينوا للناس النقد المتصل بالتحليل النفسي في سلسلة من الكتب تشمل : (١) « في الشعر الانجليزي » On English Poetry (١٩٢٢) (٢) «معنى الأحلام» The Meaning of Dreams (١٩٢٤) (٣) « اللاعقلانية في الشعر » Poetic Unreason (١٩٢٥) . وقد حاول غريفز دراسات نفسية مسهبة لقصائد معينة وبخاصة في « معنى الأحلام » حيث حلل قصيدة كيتس « السيدة الجميلة التي لا رحمة لديها » وقصيدة كولردج « قبلاي خان » وقصيدة من نظمه. وربما لأن غريفز استبعد

فرويد ويونج مفضلاً عليهما النظريات النفسية لرفرز ، متكئاً على انفصال الروابط في الشخصيات اللاشعورية ، والتجارب الصادمة * ؛ وربما لأنه حاول أن يربط أحسن الشعر بأحسن أنواع الصراع الذاتي اللاشعوري ، وربما — وهذا أقرب الاحتمالات — لأنه جمع بين الجهل والسلاطة إلى درجة مدهشة ، أقول — ربما لكل ذلك كانت نتائجه بشعة ولعلها هي التي خذلت الجهود الانجليزية بعده عن الضرب في هذا السبيل. (إن التطبيق الوحيد لمبادئ التحليل النفسي على أحد الآثار الفنية — التطبيق الذي نجح نجاحاً كاملاً على يد ناقد انجليزي — هو مقال وليم امبسون عن « أليس في بلاد العجائب » وسيكون موضوع حديثنا في الفصل المخصص لامبسون)

ويمثل هربرت ريد الانجليزي موقفاً خاصاً محيّراً فلم يكتب أحد بمثل حماسته عن أهمية التحليل النفسي ، بل أهمية كل العلوم النفسية ، في الحقيقة ، للأدب والنقد الأدبي . فهو يقول إن على الناقد أن يلتقط من السيكولوجيا وبخاصة التحليل النفسي « ألمع أسلحته » ، وإن الناقد قد يسأل في بعض المجالات أسئلة لا يجيب عليها إلا علم النفس ، وإن علم النفس قد استطاع أخيراً أن يفسّر خفايا علم الجمال مثل مبدأ التطهير ، وما أشبه . وقد كتب ريد في مقال له عنوانه « التحليل النفسي والنقد »، نشر في كتابه « العقل والرومانتيكية » Reason and Romanticism (ثم وسعه من بعد وسمّاه « طبيعة النقد » وضمّنه كتابه « مقالات مجموعة في النقد الأدبي » .) — كتب حججاً مستقلة مقنعة ، غاية في ذلك ، في سبيل النقد المعتمد على التحليل النفسي ، ونصّ على الانتقائية والاعتدال ، وبيّن محدودية التحليل النفسي وأخطاره ، كما بين إمكانياته الهائلة . غير أن المحيّر في كل هذا أن ريد لم يطبق إلا

---

* التجارب الصادمة Traumatic experiences هي الناشئة عن حوادث مرعبة مثل صدام قاطرة أو أي أذى مشابه يصيب الجسم ولكنه ايضاً يصيب القوى العقلية فيخل وظائفها ويحدث فيها اضطراباً . وقد أحدثت الحرب كثيراً من هذه الحالات « التروماتية » .

قليلاً من نصائحه للناس . فاذا استثنينا كتابه عن وردزورث، ومقاله الطويل عن شللي ، ودراسته للأخوات برونتي ، وليس فيها جميعاً دراسة عميقة أو شاملة الادراك ، وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاحي يونج « انطوائية » و « انبساطية » وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دون أن يمسّه التحليل النفسي ، فيما يبدو . فهو مثل موسى النبيّ ، رأى أرض الميعاد ولكنه لم يحاول أن يدخلها . وكذلك و.هـ. أودن ، فانه حلل قيمة فرويد للفن ، في مقاله « علم النفس والفن اليوم » ، الذي نشر في مجموعة « الفنون في أيامنا »— تحليلاً لامعاً ، دون أن يفيد كثيراً من الطريقة النفسية في نقده .

وحال ليونل ترلنغ بأميركة مشبهة لحال هذين الناقدين الانجليزيين : فقد كتب تقديراً بالغ الجودة لقيمة فرويد في الأدب وعلم الجمال ، مبرزاً معرفة واسعة بمؤلفات فرويد ، بمجلة Kenyon Review ربيع ١٩٤٠ * ، وأشار إلى أن فرويد في بعض الأحوال يرى العقل الانساني عضواً صانعاً للشعر ، في الحقيقة ، وأن التحليل النفسي على هذا هو علم المجازات والكنايات . ثم أخذ يضرب حول هذه الحقيقة نطاقاً من التضييقات ناشئة عن ميل مناقض رآه في فرويد ، أي نظرة تحقير للفن ، فاذا به ينتهي إلى الوقوف « على الحياد » . وتعكس دراسته لماثيو آرنولد وإ.م. فورستر ، هذا التوزع في ذهنه ، ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسية واسعٌ إلا أنها لتبدو لديه دائماً تجريبية قليلة الحماسة ، وأحياناً تولد ميتة .

ومن النقاد الأميركيين الآخرين الذين حاولوا الافادة من التحليل

---

* أعاد ليونل ترلنج نشر مقاله عن «فرويد والأدب» بمجلة Horizon سبتمبر (ايلول) ١٩٤٧ ثم ضمنه كتابه « الخيال الحر » The Liberal Imagination وفي هذا الكتاب ايضاً مقال آخر بعنوان « الفن والمرض العصبي » ، كما أن لهذا الناقد كتيباً بعنوان « فرويد وأزمة الثقافة عندنا » (بوسطن : ١٩٥٥ الطبعة الثانية) .

النفسي ، اثنان هما إدموند ولسن وفان ويك بروكس أما الأول فقد تزايد إقباله على التحليل النفسي حين تخلّى عن الماركسية ، وأما الثاني فقد انتقى نتفاً طيبة المذاق من كل أنواع التحليل النفسي ليلفظها جميعاً في النهاية . وهناك أيضاً وليم تروي الذي كتب قطعة واحدة — على الأقل — في التحليل النفسي ، عن عقدة أوديب عند ستندال . ومن المتأثرين ببروكس اثنان هما فرانك وممفورد اما فرانك فقد غاص يفتش عن أغمض المجالات في التحليل النفسي ، ليتبرأ منها جميعاً من بعد — لأن المحللين النفسيين « ذوو ضحالة فلسفياً » — ويختار بدلاً منها صوفيته الخاصة — أعني التقدس ، والحياة الخيّرة ، والروح الرياضية . وأما ممفورد فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائية التي كتبها ريموند ويفر بعنوان « هرمان ملفيل ، البحّار والمتصوف » . وبنى عليها دراسة أسخف وأشد غنائية بعنوان « هرمان ملفيل » وهي حافلة بمبادىء فرويدية غير مهضومة وبذوق رديء ساذج (من أقواله فيها : « ربما » كانت زوجة ملفيل « شديدة الحياء لا تحسن الاستجابة في الحب » .) وهناك بضع سير أخرى مؤسسة على التحليل النفسي ظهرت في العقد الثالث والرابع من هذا القرن ، ويبدو أنها أحسن وأنفذ إدراكاً ، مثل سيرتين كتبتهما كاترين أنتوني : احداهما سيرة مارغريت فللر ، والثانية سيرة لويزا ماي ألكوت ؛ ومثل دراسة روزاموند لانغبردج R. Langbridge لشارلوت برونتي . ومثل سيرة بو التي كتبها جوزف وود كرُتش J. W. Krutch ، مع أنها جميعاً كان من الممكن أن تنتهي بصورة من صور أغلوطة « ليس إلاّ » التي أنهى بها كرتش سيرة بو إذ قال « إذن فنحن قد تتبعنا فن بو حتى رددناه إلى حال شاذة في أعصابه » .

وهناك ما هو أردأ من كل ما تقدم في النقد الأميركي المعاصر الذي حاول الافادة من التحليل النفسي . وأكبر الآثمين هم المتحدثون عن الجنس

« هواية » لا علماً ، و « المتوصوصون » في النقد ، ونمطهم متمثل في كتاب « التعبير في أميركة » Expression in America تأليف لودفج لويزون (من أمثلته فيه « إن ثورو — مثلاً — غرٌ لثق، محشو بالمكبوتات إلى حدّ العنّة النفسية، وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يرجى له شفاء؛ وهو يفضح عوار كل أديب أميركي على هذا النحو) . وفوق هذا المثل ببضع درجات فقط دراسات : كدراسة توماس بير لهنري آدمز المسمّاة « العهد الزاهي » ، حيث فسّر بير شخصية المدروس تفسيراً جنسياً مباشراً . وكدراسة فان دورن التي فضح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساس من شذوذه الجنسي ، وكالتفسيرات الجنسية للأدب كله على يد إدورد دلبرغ في « أتحيا هذه العظام » Do These Bones Live ، باسم المعادلة للتحليل النفسي ؛ وكقولة تولستوي : إن أعمق ألم المرء هو دائماً مأساة غرفة النوم .

وقد سلطت على الفن علوم نفسية أخرى إلى جانب التحليل النفسي وأحرزت قسطاً طيباً من النجاح ، في عصرنا . وربما كان أبعدها أثراً سيكولوجياً رتشاردز المتكاملة التي تستمد من سيكولوجيا طب الأعصاب ، وسيكولوجيا السلوك والتحليل النفسي والجشطالت ، وملاحظه التجريبية (التي نتحدث عنها فيما يلي في الفصل الخاص برتشاردز) . أما كنث بيرك الذي توسّع في الاستمداد من فرويد ، وكتب أحذق تحليل أعرفه عن مشتملات التحليل النفسي والتعديلات الضرورية لها إذا شئنا استخدامها في النقد في مقاله « فرويد — وتحليل الشعر » الذي نشر في « فلسفة الشكل الأدبي » The Philosophy of Literary Form — فانه أيضاً استمد من كل مدرسة نفسية حديثة ليحقق سيكولوجيا متكاملة يسميها « السيكولوجيا المبنية على علم الظواهر » وهي مؤسسة على الجشطالت في الدرجة الأولى ، وتحيد عن « رقة ما هو استبطاني محض » وتجانب « جدب ما هو سلوكي محض » كذلك : (سنتحدث عنها فيما بعد أيضاً) :

أما المدرسة الجشطالتية فانها فرع نفسي ذو بوادر طيبة للنقد الأدبي — فيما يبدو — مثلهامثل التحليل النفسي على الأقل. ولكنها حسبما أعلم لم تطبق على الأدب تطبيقاحتراف مباشر إلا قليلاً (٥) . ويبدوأن سبب ذلك إنما يرجع إلى النص على العلم التجريبي ، وهوما دعا إليه مؤسسو النظرية الأولون مثل ماكس فرتايمر M. Wertheimer وكرت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Köhler لتفضيلهم الظواهر التي يمكن التثبت منها موضوعياً عن طريق التجارب المنضبطة . وحتى اليوم ظل اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حدود العقل الواعي ، وعملياتٍ مثل « الادراك » و « التعلم » ، تَرِدُ واضحةً في كتــاب فرتايمر « التفكير المثمر » Productive Thinking حيث يتناول أمثلة من العمليات المعقولة في النظريات الهندسية ، وفي كشف اينشتين للنسبية ، لا من مظاهر أقل معقوليةً وأبعد عن دائرة التثبت واليقين ، كالصور الشعرية أو استكشاف شيكسبير للملك لير . ومع هذا فان الفكرة الأساسية في هذه المدرسة وهي أن ردّ الفعل إنما يكون للكليّ المتكامل أو ما يسمّى جشطالت التجربة لا « للدافع »

---

(٥) صدرت بضعة مؤلفات جشطالتية عن الموضوع العام للفن ومنها :

(١) هـ. إ. ريز : سيكولوجية الابداع الفني . A Psychology of Artistic Creation .

(٢) فرنر ولف : التعبير عن الشخصية The Expression of Personality (وهذا الكتاب مع أنه في معظمه يعالج التعبيرات الذاتية مثل المشي والكلام فان له ارتباطاً واضحاً بالتعبير الجمالي .)

(٣) رودلف آرنهايم: الجشطالت والفن (مقال نشر في مجلة علم الجمال J. of Aesthetics خريف سنة ١٩٤٣)

كما أن آرنهايم اليوم يدرس نظرية الجشطالت في سيكولوجية الفن بالمدرسة الجديدة للأبحاث الاجتماعية وقد أسهم بمقال عنوانه « ملاحظ سيكولوجية على العملية الشعرية » نشر في « الشعراء حين ينظمون » Poets at Work وهو مجموعة قام بتنسيقها تشارلس د. أبوت من أوراق الشعراء ومسوداتهم بمكتبة جامعة بفلو .

المفرد ، وأنه في الحالة هذه يكون الكلّ أكبر من مجموع الأجزاء وأنه يتحكم في طبيعتها — إن هذا كله ليبدو مرتبطاً تماماً بمشكلات الأدب والفن . والحق أن مبدأ الجشطالت عن الكليّ المتكامل إنما استوحي في نواته من الطبيعة الشكلية للفن حين تعرّف فون اهرنفل Von Ehrenfel إلى أنه حين يغيّر مكان اللحن الموسيقيّ وتغير أيضاً النغمات التي يتألف منها ذلك اللحن فان الصفة الجشطالتيه له Gestaltqualitat لا تتغير لأن العلاقات بين النغمات ظلت محفوظة . وربما كانت مشكلة الفنان في نقل الأنموذج الأساسي لتجربته خلال وسيط ليست له فيه تجربة وبخاصة إن كان وسيطاً يستغل معنى مغايراً (كمنظر طبيعي في قصيدة شعرية أو أغنية طير في تمثال منحوت وهكذا) — أقول ربما كانت مشكلة الفنان في هذا هي بالدقة مسألة هذه الصفة الجشطالتية ، وإذن فهي مجال تستطيع فيه سيكولوجيا الجشطالت أن تكون مثمرة بخاصة . هذا وإن هيكلها النظري الذي ينص على مبادئ « الحقل » يستطيع أن يمدّ النماذج السلوكية للعقل اللاواعي ، وهي ذات صبغة كلية أيضاً ، وأن يدرك نظرياً أن العلاقات المتباينة في المجاز الشعري إدراكات « مثمرة » للشعر مثلها في ذلك مثل العلاقات الرياضية التقليدية في مجال العلم * . ولا ريب في أن الجشطالتيين

---

* قد يكون من المفيد هنا أن نضع تعليقاً موجزاً يوضح القارىء في شيء من التبسيط نشأة مذهب الجشطالت وأسسه فنقول : هناك سؤال خالد هو : ما هو الشيء الأساسي الأولي الهام في الطبيعة ، وتتخذ الاجابة عليه أحد طريقين الأول : القول بأن الشيء الهام هو « العنصر » أو الجزء وهذا هو الاتجاه الجزئي أو « الذري » والثاني : أن الشيء الهام هو الكلي أو الأنموذج أو هو المركب في مقابل البسيط. وبين الجوابين انفصال حاد ، فهما ضدان منطقيان يختلفان اختلاف الليل والنهار ويتباينان تباين الاشتراكية والفردية . أما أصحاب الجواب الأول فيبحثون عن كيفية التقارب والتجاذب والترابط بين الاجزاء ، وأما أصحاب الجواب الثاني فيبحثون عن التغير والسلوك والحركة في الكليات ولا يبحثون عن الترابط لاعتقادهم أنها نشأت مترابطة . وقد كانت السيكولوجيا في القرن التاسع عشر ميكانيكية ولكن حين استكشفت فكرة « الاستمرار » بدأ السيكولوجيون يتحولون الى النظام الكلي أو العضواني Organismic ثم تلا ذلك استكشاف فكرة « الوحدة » وهذه أردفت =

التكامليين الشبان وهم أتباع المرحوم كرت لفن (الذي قال في « مبادئ السيكولوجيا الطوبولوجية » : « إن الاقتراب الوحيد من المشكلات العميقة إنما هو العمل اللامع الذي قام به فرويد ») والجشطالتيين الاجتماعيين مثل س.إ. آش و ج. ف. براون — لا ريب في أن هؤلاء حين يوجهون انتباههم إلى علاقات المبنى ، والكليات و « الحقول » و « الطوبولوجيا » في الآثار الأدبية ، ويلتقط النقاد المحترفون منهم استبصاراتهم ويوسعون فيها ، عندئذ ينفتح أمام النقد الأدبي مجال جديد ذو قيمة هائلة .

٥

بقيت بضع مشكلات يثيرها كتاب الآنسة بودكين والنقد النفسي عامة ، في حاجة إلى شرح . وفي أولها المنحى الأخلاقي والديني الموجود في كتاب « النماذج العليا في الشعر » وإن لم يكن مزعجاً . غير أنه مزعج متطفل جداً في كتابها الوحيد الآخر * ، وهو كتيبة مخيبة للآمال نشرت سنة ١٩٤١ وعنوانها « البحث عن الخلاص في مسرحيتين : قديمة وحديثة » The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play وفيه تقارن الآنسة بودكين بين مسرحية « يومنيدس » Eumenides لاسخيلوس و «اجتماع

= باستكشاف اهرنفل لما سماه « الصفة الجشطالتية » فتحقق كثير من السيكولوجيين من أن العمليات السيكولوجية لا يمكن تفسيرها بتحويلها الى عناصرها بل ان الحالة العقلية ذات خاصية ذاتية تسمى « Field Property » وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكية في المانية فرتايمر وكوفكا ثم جماء روبن . فقلب الأفكار المتعارفة عن الادراك والذاكرة ، وكان لفن يعمل مع كوهلر في برلين ؛ فطبق تقنيات الطوبولوجيا على مشكلات السلوك الموجه الغائي ؛ ومن هنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجيه ، والطوبولوجيا هي العلم الرياضي للعلاقات المسافية ، فتطبيقها على النواحي النفسية معناه دراسة الظواهر النفسية وتفسيرها على أساس « إقليمي » في مسافة هذه الحياة .

* قوله « الوحيد » يصدق حتى تاريخ تأليف هذا الكتاب ؛ غير ان الآنسة بودكين ألفت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة الصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة » Studies of Type — Images in Poetry, Religion and Philosophy .

شمل العائلة « Family Reunion لاليوت بما في كل منهما من وسائل الخلاص المتباينة . وهي ترى أن الخلاص فيمسرحية اسخيلوس جماعيّ وتاريخيّ ، وذلك حين تحوّل الربة آثينا ربات النعمة Erinyes إلى ربات الرحمة Eumenides * ، وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعية بنظام جيد من العدالة . وتقرر الآنسة بودكين أن الأزمة فيمسرحية اليوت جماعية كما هي عند اسخيلوس ومع ذلك فان خلاص البطل عنده في النهاية فردي روحي كلياً ، في مصطلح من علاقات ذاتية جديدة ، واستبصارات سيكولوجية تهدأ بها ثورة « ربات النقمة » الذاتية عنده . وعلى ما في هذه المقارنة من قوة تبني الآنسة بودكين استكشافها للفرق بين العصر الاثيني وعصرنا من حيث الأخلاق والعدالة والسلام فتقول :

> لا ريب في أننا نعلم ابتداءً أن الشاعر المعاصر لا يستطيع أن يكتب في مثل هذا المزاج المتهلّل ، كالذي كان يتملك الاثينيين أيام اسخيلوس ، فيما يبدو . فالشاعر آنئذ كان يستطيع أن يشكل روايته المسرحية ليرفع الحجاب عن حقيقة بني وطنه ، ويشاركهم أفراحهم بعظمة ما استطاعت أن تحققه مدنيتهم . إن تقدم الروح الانسانية ، الذي حققته أثينا ليقود أفكارنا إلى عصرنا ، إلى تقدم أعظم نحمله في أنفسنا ، وإن يكن ما يزال بعيداً عن التحقيق — إلى مجلس أو حكومة إنسانية ، تضع العدالة مكان العنف بين الشعوب

* الأصل في تسميتهن Eumenides يدل على الرحمة ، ولكن هذا الاسم اختلط بأسمائهن الأخرى التي تدل على الغضب والانتقام وقد سمين ربات الرحمة حين كففن عن تعذيب أورست ، فقرب لهن القرابين وبنى لهن هيكلا ، وكانت عبادتهن عامة ، ويحاذر الناس من تسميتهن بأسمائهن أو من النظر المسدد الى هياكلهن ، ومع القرابين من النعاج كان العباد يقدمون الأرز والزعفران ويريقون الخمر والعسل ، ولا يقوم بتقديم القرابين في اثينة الا الاحرار الفضلاء الذين يحيون حياة نقية .

في كل العالم ، ولو أنا نجحنا في تكوين هيئة تهدّىء أحقاد الشعوب مثلما هدئت بين أبناء الوطن الواحد ، فقد تتشكل لنا في الشعر أسطورة عن التدخل الإلاهي لتعكس لنا نصرنا الجماعي . ولكن في هذه الساعة القاتمة من مقدرات العالم إنْ خلَقَ لنا شاعرٌ من شعرائنا أسطورة عمّا حققناه من خلاص ، فان رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فردياً روحياً .

وما تزال الآنسة بودكين في « البحث عن الخلاص » مهتمة إلى حد ما بالدراسات النفسية ، وما تزال تقتبس من فرويد ويونج بل إنها تقترح نموذجاً أعلى لربات النقمة — نموذج الطاقة العاطفية المتركزة في رابطة شريرة ، القادرة على أن تستحيل إلى رابطة خيّرة . ولكنها خضوعاًلمنحاها الجديد تكثر الاقتباس من المبادئ الصوفية المتنوعة ، وهذه تشمل كتاب جون مكمري « مبنى التجربة الدينية » The Structure of Religious Experience وكتاب « الأخلاق » لهارتمان ، ومبدأ هوايتهد « الفاعلية العلية » في كتابه « المراحل العمليةوالحقيقة » Process and Reality . وتلتقط من هارتمان فكرته عن « المهمة فوق الجمالية للشعر بمنح « نفسية المجتمع المرجوّة » وحدةً محسوسة وشكلاً — أي مُثلاً عليا تبزغ في الوعي الأخلاقي للهيئة الاجتماعية» . وعلى قوة هذا المفترض ، تعترف أن كتيبتها ليست دراسة جمالية وإنما هي دراسة فوق — جمالية ، محاولة لكشف « حقائق من حقائق حياتنا العامة خلال شعر هاتين المسرحيتين » . ومهما يكن هذا قيماً للأخلاق والدين والقانون الدولي ، فانه يبدو في معظمه مجانبةً لمهمة الناقد الأدبي .

وثمة مشكلة كبرى يثيرها استخدام الآنسة بودكين للنماذج العليا اليونجية

في النقد ، وتلك هي علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا . وواضحٌ أنها مدينة — طبعاً — لفريزر حتى إن مراجعة موجزة لكتابها نشرت في London Mercury غفلاً من الامضاء تبدأ بهذه العبارة « تحت الظل الممتع « للغصن الذهبي » الذي ألفه فريزر ... » . وتستمد الآنسة بودكين كثيراً لا من فريزر والانثروبولوجيين المتأخرين ، مثل إميل دركهايم و ج. اليوت سمث وروبرت بريفولت والكسندر جولد نفيزر ، فحسب ، بل إنها على التعيين تستمد من تلامذة المدرسة الأنثروبولوجية العاملين في حقل الفن والدين القديم مثل جلبرت مري ، وفرانسس كورنفورد وجين هاريسون و ر.ر. ماريت وجسي وستون . وتفيد من كورنفورد بوجه خاص لأنها ترى في مبدأه عن « القوة الروحية » المستمدة من « العاطفة الجماعية والفعالية الجماعية للمجموع » إرهاصاً باللاوعي الجماعي عند يونج ، كما تجد أن مري قد أرهص بالنماذج العليا في فكرته عن « المواقف المنغرسة عميقاً في ذاكرة الجنس والتي كأنها مطبوعة في كياننا العضويّ الحسيّ » .

إن محور فكرة الآنسة بودكين هي التكوين الشعائري للفن ، وهي الفكرة المرتبطة بمدرسة كيمبردج ، وحين تغلب الصبغة الفكرية على ما تكتبه وتبتعد عن الذاكرة البيولوجية وهي فكرة يونج الصوفية فإنها تدرك أن انتقال نماذجها العليا إنما هو انتقال شعائري ، وتقول : « قد يمكن أن أثراً مثل هذا يستطيع أن يمر — وقد تجسده الموروث — في العاطفة المنقولة أولاً خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة ، ثم من خلال الشعر الذي يحتفظ بأثر الشعائر مثلما تحتفظ بها قصيدة فرجيل » . وفي ملحق بكتابها عنوانه « النقد والشعائر البدائية » تجعل اعتقادها بالأصول الشعائرية للدين والفن أمراً جلياً وتدافع عن إشارات اليوت إلى الشعائر القديمة في قصيدة « اليباب » ضد نقد أليك براون ، وترى أن

تلك الاشارات تضفي شيئاً على سحر القصيدة وجمالها لا أنها نتف من التعالم المصطنع .

وبين الدراسة التكوينية للأدب الشعبي في اصطلاحات الاصول الشعائرية ، وتحليل وظيفته في اصطلاحات الحاجات الاجتماعية والسيكولوجية رابطة ضرورية محتومة ، تجعل سيكولوجية يونج أو أي سيكولوجية جماعية ، لازمة للنقد الشعبي ، بمثل لزوم الانثروبولوجيا التي كوّنها فريزر . فالناقد الشعبي الذي يدرك هذا لا بُدّ من أن يجاوز الآنسة بودكين ، في رفض فكرة فرويد ويونج ، عن الذاكرة الموروثة ، ويعالج الحاجة السيكولوجية لهذه النماذج الشعائرية على أنها تتجدد في كل جيل بتأثير ثقافي ، مثلما ألمحت الآنسة بودكين في العبارة التي اقتبسناها منها قبل قليل . فليست النماذج العليا أساساً للأدب فحسب ، كما بينت الآنسة بودكين بتوفيق عظيم ، بل إن الأدب – لعصرنا على الأقل – هو واحدٌ من أعظم المكثّرات للنماذج العليا .

ويتبقى بعد ذلك مسألتان عامتان أثارهما النقد النفسي : المشكلة الأولى جديدة على عصرنا وهي نقد الأديب الذي كان له تمرّس وثيق بالأدب المبني على التحليل النفسي . وقد أثار هذه المشكلة فردريك ج. هوفمان في كتابه « الفرويدية والعقل الأدبي » Freudianism and the Literary Mind وذلك أثناء بحثه عن أثر فرويد في أدباء مثل جويس ولورنس ومان وكافكا ، ويتحدث عنها وليم يورك تندال في كتابه « القوى في الأدب البريطاني الحديث » Forces in Modern British Literature أثناء الحديث عن ديلان توماس وأتباعه . وربما انساق اليها ورتام عند الحديث عن رتشارد رايت لو أنه شاء أن يحلل كتاباً من كتبه التي صدرت أخيراً واستعمل فيها كشوف التحليل النفسي ، داعياً عامداً ، مثل كتابه « الرجل الذي عاش تحت الأرض » The Man Who Lived Underground . ولما أنْ حلل

أرنست جونز أنموذج أوديب في « هاملت » كان يستطيع أن يفترض أن شيكسبير لم يقرأ شيئاً عن عقدة أوديب عند فرويد ، ولم يعمد إلى تنظيم مسرحيته حول هذه العقدة من أجل تحقيق تأثير أعظم ، ولكن هذا الفرض نفسه لم يعد ممكناً في حال أدباء مثل جويس ومان. خذ مثلاً مان : فانه في مقالتيه عن فرويد وهما «مكانة فرويد في تاريخ الفكر الحديث» و «فرويد والمستقبل» وهذا الثاني أسهم به في عيده الثمانيني ، تجعل من الجلي أنه لم يدرج فحسب ، عامداً في قصصه ، استبصارات التحليل النفسي الشكلية بل إن كتبه الأربعة المتتابعة عن « يوسف » ، كانت على وجه التحديد مستوحاة من الكتابات الفرويدية . ففي حال مثل هؤلاء الأدباء (وكل سبب يحدونا لنفترض أن هذا الموقف سيظل كذلك بعد اليوم) ، يصبح الناقد الذي يستنبط من الأثر الأدبي استبصاراً نفسياً في مثل موقف امرئ يجد كنزاً مدفوناً في فورت نوكس . نعم إن الناقد المعتمد على التحليل النفسي ، ما يزال يقدر على أن يفترض أن الأنموذج الذي يشاء تحليله ، مليء بالمعاني الذاتية ، إذ أن الأديب يعبر عن حاجاته الأساسية في مادة شكلية ، اختارها واعياً بنفس الوضوح الذي يعبر به عنها في مادة اختارها غير واعٍ ، غير أن هذا الناقد لن يستطيع بعد اليوم أن يفترض أنه باماطة اللثام عن ذلك الأثر الفني يُسهم بأيّ إسهام نقديّ ركين . وربما لمس القارئ بعضاً من الأثر لهذا القصور المؤسف في النقد الفرويدي الذي يدور حول د.ه لورنس كما هي الحال في كتاب « كاهن سفر الرؤيا » Pilgrim of the Apocalypse ، لهوراس غرغوري . ومنشأ هذا ، ولا ريب ، من شعور القارئ بأن لورنس نفسه كان يستطيع أن يكتب نقداً معتمداً على التحليل النفسي أعمق من هذا النقد وأشمل إدراكاً ، سواء أنقد مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين .

وأخيراً هناك المشكلة العامة حول إمكانيات النقد النفسي ومستقبله . إن المظهر المخيّب للآمال من الجدل الذي تضمنته مجلة : . Partisan Rev

في هذا الموضوع ، وأثارته الباثوغرافيا التي كتبها الدكتور روزنتسفايغ عن هنري جيمس هو أن هذا النوع من النقد قد تركز بخاصة ، على مشكلة الفن والمرض العصبي ، وهي من أقل المشكلات حاجة إلى الاستكشاف في هذه الأيام . ولم يواجه هذه المشكلة الكبرى إلا روبرت جورهام ديفز حين أسهم بمقال له عنوانه « الفن والقلق » عدد الصيف سنة ١٩٤٥ ، فقد نصّ فيه على ما يستطيع أن يؤديه التحليل النفسي ، لا على ما يعجز عنه . وقد خطط ديفز الاتجاه المرجوّ على النحو التالي : حلل في بعض التعليقات الموحية قصة رد ردنجهود Red Ridinghood ، ودعا إلى تحليل فرويدي ماركسي معاً ، غير مبسّط وغير ممسوح بالسوقيّة ، ومهّد حقلاً للنقد المتصل بالتحليل النفسي ، بدرسه كيف يرضي الأثرُ الفنيّ الحاجات العاطفيةَ اللاشعورية (أي دراسة نفسية للشكل) .

إن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويدي التقليدي هو أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة ، فاذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه : ولقد استطاع إرنست جونز أن يؤدي عملاً جميلاً حين وجد عقدة أوديب كامنة في مسرحية « هاملت » ولكنه لو ذهب يحلل « لير » ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » أو مقطوعات شيكسبير لوجد — وربما أدهشه ذلك — أنها جميعاً تعكس عقدة أوديب عند شيكسبير ، ولقام حقاً إن نحن سلمنا له بنظرياته ، بالكشف نفسه في أي أثر فني آخر .

ها هنا يتجلى لنا أن الرجاء معقود بكتاب الآنسة بودكين « النماذج العليا في الشعر » . ذلك أنه لم يرتكز على المرض العصبي للفنان ، ولا على العقد المستخفية في إنتاجه الفني ، ولا على أن الفن تحقيق مقنّع لرغبات مكبوتة ؛ بل ارتكز على كيف يُحدث الأثر الفني الرضى عاطفياً ، وأية رابطة تقوم بين مبناه الشكلي والنماذج الأساسية والرموز في نفوسنا ، وبذلك قدمت لنا الآنسة بودكين نقداً نفسياً لا تنتهي دروبه ومناظره . لقد

تساءلت دائماً : ما الذي تصنعه هذه القصيدة وكيف تصنع ما تصنعه ؟ وهذان هما السؤالان التقليديان في النقد . وتُقَدِّمُ العلوم النفسية — وفي مقدمتها علم التحليل النفسي — ذخيرةً عظيمة في الاجابة عليهما ، وتختلف الأجوبة باختلاف القصائد . فلنقل في الثناء على هذه المرأة المغمورة وكتابها ، إنها ، بمعنى من المعاني ، حققت للنقد الأدبي مهمة أساسية كالتي حققها فرويد ، فقد سلّط هو أنوار العلم المُعْشِية على أعماق اللاشعور الانساني ، وأبانت هي أن أرقّ القصائد تحت ذلك الشعاع الساطع لا يدركها الذبول.

الفصل السابع

كارولاين سبيرجن

والدراسة المتخصصة في النقد

لم تكن العلاقات بين الدراسة المتخصصة والنقد في الأدب طيبة كثيراً في أيامنا ، ذلك لأنّ الدارس المتخصص ليس في نظر الناقد إلا امرءاً جامعياً أخنى عليه الدهر ، وقصارى همه من الشعر العظيم ، أن يعدّ ما فيه من شولات وفواصل ، كما أن الناقد في نظر الدارس ليس إلا امرءاً طائشاً ، يجمع في أحكامه الجارفة عن الأدب بين عناصر متساوية من الجهالة والسلاطة . ومن سوء حظ العلاقات بين هذين الميدانين ، أن تكون هاتان التهمتان صحيحتين في أساسهما ، فان الجامعات مكتظة حقاً بمن أخنى عليهم الدهر ، والمجلات حافلة بالطائشين ، واكثر دارسينا المتخصصين يفتقرون كثيراً إلى الخيال ، وأكثر نقادنا يفتقرون كثيراً إلى المعرفة ؛ وقليل هم النقاد المعاصرون الذين حرصوا على الجمع ، مثل عزرا بوند ، بين التطبيق في مجالهم السليط ، وبين الدراسة التخصصية الأصلية ، وقليل هم الدارسون المتخصصون الذين حرصوا على أن يسهموا في النقد بقسط من الخيال الأصيل . ومن البارزين بين أفراد الفريق الثاني كارولاين ف.إ. سبيرجن التي انتهى بموتها سنة ١٩٤٢ ، عن أربعة وسبعين عاماً ، عهدٌ حافل متميز من دراسة شيكسبير وشوسَر ، امتد على مدى نصف قرن من الزمان . أما الكتاب الذي عرفت به فهو « الصور عند شيكسبير

وما الذي تنبئنا به « Shakespeare's Imagery and What It Tells Us ، وقد نشر في آخر المرحلة من جهادها – تقريباً – سنة ١٩٣٥ ، ولكنه يمثل بمعنى من المعاني ، الذروة التي بلغتها في التأليف .

وأول كتبها هو « التصوف في الأدب الانجليزي » Mysticism in English Literature وقد نشر عام ١٩١٣ عندما كانت أستاذة الأدب الانجليزي بجامعة لندن . غير أنه لا يتمتع بعمق الدراسة ولا برجاحة النقد ، وإنما هو في الحقيقة رسالة تجنح نحو التصوف وقد انتحلت طبيعة البحث عن الفكر الصوفي في الشعر والنثر الانجليزيين ، ولهذا التحيز الأساسي في الكتاب ، أبدت الآنسة سبيرجن استخفافاً لبقاً بالمقاييس الجمالية حتى لقد استطاعت أن تقول : « لقد تعوّد الجنس الانجليزي أن يُلبس أعمق أفكاره وأسمى مطامحه ثوباً شعرياً ، فنحن ليس لدينا أفلاطون أو كانت أو ديكارت ، ولكن لدينا شيكسبير ووردزورث وبراوننغ ». بل يبدو أنها تؤمن إيماناً حرفياً بأن « نشيد الانشاد »، قد كتب في صور غزلية شهوانية ، رمزاً للشوق بين الله والنفس . وليس لديها الوسائل التي تميز بها التجربة الصوفية من الهستيريا العادية كما أن حديثها عن تجربة السيدة جوليان ، المتصوفة المشهورة في القرن الرابع عشر ، التي أصبحت ترى الرؤى بعد أسبوع من المرض أعقبه ست ساعات من الارتعاشات التشنجية ، – إن حديثها ذاك ليدلّ على أنها تتقبل كل هذه المظاهر وتعدّها طريقاً معقولاً للاقتراب من الله ، كأيّ طريق آخر . وتحاول في نهاية كتابها أن تنتحل شهادة تسند بها التصوف فتقول : « إن آخر ما توصل إليه العلم والفلسفة ليتزع إلى أن يقوي موقف الصوفيّ بل وأنْ يفسّره »، أما آخر كلمة لها في الكتاب فانها مستمدة من برغسون . وفي الكتاب أشياء قيّمة وبخاصة ذلك الجزء من الهيكل التأريخي المتلاحم للفكر الصوفي ، منذ أفلاطون حتى اليوم ، ولكن معظم الكتاب عمل لا

يثير إلا رغبة عقلية قليلة ، وقيمته في الأكثر تخص الغيبيين من الأدباء .

أما كتابها التالي وهو « خمسمائة سنة من النقد لشوسر ، ومن الإحالة إليه » Five Hundred Years of Chauser Criticism and Allusion فقد نشرته جمعية شوسر بين سنتي ١٩٠٨–١٩٢٤ في ستة أجزاء، وكله دراسة تخصصية لحماً ودماً ، ولا يهمنا في هذا المقام . وفيه لخصت وقيدت كل إشارة إلى شوسر، منذ ١٣٥٧ حتى ١٩٠٠ وربما ظل كتابها التصنيف النهائي للمادة المتعلقة بشوسر ، ولا يحتاج إلا ملاحق دورية لما يجد من مادة .

وأما كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » Keats' Shakespeare الذي نشر سنة ١٩٢٨ فإنه خُطّط – فيما يظهر – ليكون دراسة تخصيصة خالصة مثل كتابها عن شوسر. ولكن هذا الكتاب في الحقيقة يزيد على الدراسة التخصصية قدراً محسوساً . وقصة الكتاب أن الآنسة سبيرجن علمت أن لدى المستر جوزف آرمور في برنستون ، نسخة سفرن Severn من شيكسبير ، وهي النسخة التي كان كيتس يقرأها في رومة ، وترك على هوامشها بعض التأشيرات والتعليقات . فلما أُذن لها في معاينتها ، استكشفت أنها هي نسخة كيتس نفسه من مسرحيات شيكسبير ، وأنه قرأها ، وأعاد قراءتها ، طوال آخر ثلاث سنوات ونصف من حياته ، وأن عليها قدراً شاملاً من العلامات والملاحظ والحواشي وأن الدارسين المتخصصين يجهلون وجودها إطلاقاً . وأضافت إلى هذه المجلدات مجلدين من شيكسبير ، كان كيتس قد علق عليهما، وهما من محتويات مجموعة ديلك Dilke في هامستد (هذان هما الطبعة الثانية من فوليو ١٦٢٣ ونسخة من القصائد) فاجتمع لديها سبع مجلدات كوّنت سجلاً بالغ القيمة يصور الاستجابة الدقيقة من كيتس نحو الشاعر الأعظم الذي أثر فيه كثيراً . وجعلت العنوان الفرعي للكتاب ، « دراسة وصفية مبنية على مادة جديدة » ، وحلّلت فيه هذا الكشف العظيم ، وهو كتاب جميل الشكل ، موضح بكثير من الصفحات المصوّرة

عن النسخ الأصلية ، ويتضمن أخيراً ملاحظ كيتس وشروحاً لها .

وقد رتّبت الآنسة سبيرجن كتابها في ثلاثة أقسام : القسم الأول حديث عن ملاحظ كيتس ومضموناتها ، والثاني عبارات من «العاصفة» و « حلم منتصف ليلة صيف » مع عبارات توازيها من « إنديميون Endymion » لتوضح شبهاً في العبارة أو في الفكرة . والثالث طبع لكلّ التعليقات والاشارات في المسرحيات الخمس التي نالت أوفر نصيب من « تأشيرات » كيتس وهي « العاصفة » و « حلم منتصف ليلة صيف » و « واحدة بواحدة » و « انطوني وكليوباترة » و « ترويلوس وكريسيدا » . فخمسة أسباع الكتاب مخصصة لطبع المسرحيات والتعليقات والباقي وقدره حوالي خمسين صفحة ، لتعليقات الآنسة سبيرجن ، غير أنها في هذا المجال الضيق قد أثارت عدداً من النقاط التي تتمتع بشمول الادراك . ومن أوائل الأمور التي حققتها ، فكرة بسيطة إلى حد أن لا تخطر لكثير من الدارسين أبداً ، وهي : أن تحسب أيّ المسرحيات أكثر كيتس من قراءتها ، لا من كثرة إشاراته فحسب بل من آثار التلويث وبلى الورق ؛ فوجدت « العاصفة » أحبها إليه ، لأنها قرئت وأعيدت قراءتها كثيراً ، ووجدت « ترويلوس وكريسيدا » أقلها حظاً ، لأنها قرئت وعلق عليها في الطبعة الثانية من الفوليو ثم لم تقرأ — فيما يظهر — في مجموعة برنستون أبداً .

ولما كانت مادتها تتعلق بتحويل ما يقرأه الشاعر في صورة ما يكتبه ، فانها —دون خيار— انتحلت طريقة جون لفنغستون لُويس التي استعملها بتوفيق عظيم في دراسته للمشكلة نفسها عند كولردج ، في كتابه « الطريق إلى شنلدو »* The Road to Xanadu . وبعد أن وصفت الآنسة سبيرجن دراسة لُويس بأنها «دراسة خلاّبة» في «كتابه العظيم » ، مضت

* هذا هو اللفظ الأصلي للكلمة وقد آثرناه على « زنادو » وهو اللفظ الانجليزي لها .

تستغل طريقته ، بصراحة ، حتّى لقد استعملت نظرياته في التداعي الخيالي .
مثال ذلك أنها لحظت صورة عند شيكسبير أشّر عليها كيتس ثم لم يستعملها ،
فقدّرت أنها حلقة الربط في فكره بين عبارتين : احداهما من شيكسبير
والأخرى من دريتون ، وأن ذكراهما تسربت معاً في عبارة واحدة .

وأكبر قصور في كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » هو روحها
المحافظة في الدراسة ، فهي – مثلاً – تأبى أن تدخل في مشكلات حياة
كيتس والتعرّف إليه من خلال شيكسبير ، ومن ثمّ لا تقف ، إلا قليلاً ،
أو لا تقف أبداً ، عند انفعال كيتس الواضح في تعليقاته حين كان يقرأ
ما كتبه الدكتور جونسون وستيفنسون من نقد على شيكسبير ، وهو النقد
المدرج في هوامش الطبعة التي قرأها منمسرحيات شيكسبير . فقد ضرّب
فوقها بالعلامات والتعريجات ، وكتب مثل هذه التعليقات « تبصروا !
عاد إلى حمقه » أو « أتظلّ وغداً شتاماً عيّاباً » (أخطأ كيتس في كتابة
الكلمة الأخيرة فعلقت الآنسة سبيرجن على ذلك بأن الخطأ يشير إلى جزعه
الساخر ، واحتقاره لنقد الدكتور جونسون للمسرحيات – وهو نقد حاسم
تحقيقي –) غير أنها تعجز عن أن تلحظ أن كثيراً من علامات كيتس
على « العاصفة » قد تركز على بروسبرو ، وأنه صورة لشيكسبير ، أي
هوكاتبمسرحيّ ساحر ، وهي نظرية من نظريات عصرنا ، لكنها غير مستبعدة
على كيتس ، إذا نحن اعتبرنا كيف كان يعتقد أن هاملت تعبير عن شيكسبير
نفسه . ولم تتخذ في كتابها هيكلاً نقدياً لتميز به بيتاً من شيكسبير يصفه
كيتس بأنه نوع عظيم من الشعر وآخر « علّم » عليه لأسباب ذاتية أو
تافهة أو حتّى لأسباب سديدة محكمة (والحق أنه أشّر على عدد من الأمثال
والحكم القديمة) فطريقتها لا تفرق بين هذين النوعين من العلامات ،
فكلها علامات وحسب . وأخيراً فان كثيراً من الأشياء التي وجدتها في
« إنديميون » تذكر بشكسبير أو تشابه ما عنده ، إنما هي – بأوجز قول –

مثار للشك إلى حد كبير .

ويتضح أكبر نقص في كتابها إذا نحن قارناه بكتاب لمدلتون مري عنوانه « كيتس وشيكسبير — دراسة لحياة كيتس الشعرية من ١٨١٦ — ١٨٢٠ » ، وقد نشر عام ١٩٢٥ قبل أن تستكشف الآنسة سبيرجن كتب شيكسبير التي كانت لدى كيتس . وهي تعترف بفضله « الكبير » عليها ، لما عنده من « سرد ممتع مقنع » ولكنها لا تستفيد إلا قليلاً ، بل لا تستفيد أبداً ، من استطلاعاته الهامة التي هدته إلى أن كيتس لم يكن واقعاً تحت تأثير عبقرية شيكسبير عاطفياً فحسب ، ولم يكن أوثق صلة روحية به من أي شاعر آخر واقع بينهما ، فحسب أيضاً ، بل إنه كان يدرس شيكسبير دراسة واعية بالعين اللماحة لكاتب مسرحي يُرْجى له مستقبل كبير ، وأن كل قصائده بعد انديميون ليست في الحقيقة إلا إعدادات واضحة للمسرحيات التي لم يعش ليكتبها . غير أن كتاب مري ، من الناحية الأخرى ، غائم بالتصوف والتدين المتافيزيقي (« معرفة الأثر الأدبي معناها أن نتعرف إلى نفس الإنسان الذي خلقه ») وبالفهم خلال « معرفة النفس » وهو شيء يفوق الفهم الذي نبلغه عن طريق « العقل المنطقي » . ويبلغ كتابه ذروته في هذه الفكرة الغريبة وهي : بما أن الشعر الخالص وحيٌ من الله ، وبما أن كيتس وجد وحيه خلال شيكسبير ، إذن فان شيكسبير — حرفياً — هو تجسّد الله على الأرض . ومع ذلك فلو أن كتب شيكسبير التي كان يمتلكها كيتس ، كانت ميسورة عند مري حين ألف كتابه ، لأفاد منها — فيما يحتمل — أكثر مما أفادت منها الآنسة سبيرجن ، لأن اندفاعه نفسه كان يهديه أحياناً إلى حقائق متأبدة . ولو تجسدت المقدرتان بخير ما فيهما في شخص واحد لكان منهما ناقد له خيال مري دون شطحاته المغربة ، ولديه دراسة الآنسة سبيرجن ، دون جبنها ، ولم يوجد بعد مثل هذا الناقد الكامل الذي يحيط بهذه المشكلة النقدية الخلاّبة ، مشكلة العلاقة

بين كيتس وشيكسبير .

أما عملها الأخير أي دراسة الصور عند شيكسبير فيمثل الانطلاق من إسار الدراسة المتخصصة ، والاندفاع وراء حدودها الضيقة ، مع أنه في أعماقه لم يبلغ مرحلة النقد بلوغاً تاماً . وليس كتاب « الصور عند شيكسبير » الا جزءاً صغيراً من هذا العمل ، ذلك أنها منذ ١٩٢٧ — على الأقل — انهمكت في التصنيف والدراسة لسبعة آلاف صورة في مسرحيات شيكسبير (وتعني بالصور الاستعارات والتشبيهات لا الصور البسيطة المرئية) مع صور أخرى من عدد كبير من المسرحيات التي كتبها معاصروه . وفي سنة ١٩٣٠ كشفت للناس بعض عملها في محاضرة ألقتها أمام جمعية شيكسبير عن « الدوافع الموجهة في التصوير في مآسي شيكسبير » وفي سنة ١٩٣١ ألقت المحاضرة السنوية عن شيكسبير أمام الأكاديمية البريطانية ، وموضوعها « الصور المكرورة عند شيكسبير » ، وكلتا المحاضرتين ، ظهرتا بعد شيء من المراجعة ، فصلين من فصول الكتاب . وكانت خطتها أن تنشر ثلاثة كتب مبنية على دراستها للصور الأول : « الصور عند شيكسبير » ويتعلق بشخصية شيكسبير والصور التي تتصل بمادة المسرحيات . والثاني : يعالج مسائل التأليف ، بمحاكمتها على ضوء الشهادات الجديدة التي جمعتها ، والثالث يبحث في المجالات التي تأثر بها فكر شيكسبير والمصادر التجريبية لصوره . وكانت ترجو أن تتمكن في النهاية من نشر جداولها لكي يفحصها أو يزيد فيها دارسون آخرون ، غير أن وفاتها حالت دون صدور هذه الكتب ، إلا الأول منها . وأي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها ، بالنظر إلى هذا المجلد الوحيد الذي عاشت لتتمه ، إنما هو بالضرورة حكم عابر إن لم يكن جوراً صراحاً .

٢

ومع ذلك فمن الضروري أن نمعن النظر في ما حققه وما قصّر دونه

كتابها « الصور عند شيكسبير وما الذي تنبئنا به » ، فانه في الحقيقة ينبئنا عن عدد من الأشياء القيمة ، أولها ما يتعلق بطريقته؛ فقد أدّعت الآنسة سبيرجن ، ولعلها محقة فيما ادعته ، أن دراسة الأديب بتصنيف صوره وتحليلها ، بعد تمييزها من إشاراته الحرفية ، طريقة جديدة ابتكرتها ، « ولم يجربها أحد من قبل » . وبيّنت أن لدى أي قارئ معرفةً ببعض الصور الرمزية التي تتردد عند شيكسبير ، ولكن لا يكشف عن مدى النماذج الصورية ، إلا تقسيمات مفصلة وحصر دقيق . « كل ناقد درس شيكسبير من قبل قد أثار ملاحظ عارضة عن الصور عنده ، فلحظ دريدن كثرة الصور المنتزعة من الطبيعة ، ولحظ هازلت أن « روميو وجولييت » ترتكز – فيما يبدو – على صور الجمال الربيعيّ ، وقد صنع برادلي جداول للصور المتصلة بالموضوعات* في عدة من الروايات ، وتحدث جورج رايلاندز وولسون نايت عن عدد من الصور المترابطة ، ودرس ادمند ابلندن الصور في مسرحية الملك لير . بل إن بعض صور شيكسبير المترابطة المتداعية مثيرٌ إلى حد أن لحظه المحققون القدامى . وأشهر « عنقود » من الصور الخاصة بشيكسبير أعني صورة « الكلب المتبصبص والقند المذاب » قد استكشفه ولتر وايتر منذ سنة ١٧٩٤ في مقاله : « مثال من التعليق على شيكسبير » وكان أساس طريقة وايتر هو مبدأ لوك في «تداعي الأفكار» الذي وصفه في «مقالٌ في الفهم الإنساني»، بقوله:

ثمة أفكار ، لا قرابة بينها في ذاتها ، تصبح متحدة في
عقول بعض الناس ، إلى حد أن يصبح فصلها عسيراً جداً ؛
فتظل دائماً مترافقة وما تكاد احداها تظهر في أي وقت حتى

---

* Thematic Images ومعناها الصور التي تدور في مسرحيات كثيرة وترمز الى موضوع واحد ، كتشبيه الملك بالشمس مثلا ، فدوران هذه الصورة في غير مسرحية واحدة قد يدلنا على فكرة شيكسبير عن الملكية نفسها ، وهكذا .

تبرز رفيقتها إلى جانبها ، وإذا كانت الأفكار المترابطة اكثر من اثنتين وجدتَ كل العصابة متحدةً تظهر جميعها معاً .

ويميز لوك هذه الأفكار التي تبدو غير مترابطة مما يسميه « قافلة » الأفكار المترابطة طبيعةً ، ويتناول وايتر هذه المبادىء في كتابه ويطبقها على شيكسبير ، فيقول :

لذلك أحدُ قوة هذا التداعي وتسلطها على عبقرية الشاعر بأنها القوة التي تزوده بالكلمات والأفكار ، التي أوحَى بها للعقل ، مبدأ وحدة لم يلحظه الشاعر نفسه ، وهو مبدأ مستقل عن الموضوع الذي تتعلق به تلك الكلمات والأفكار .

وفيما بعد يشير وايتر إلى « المركبات الدقيقة بل المضحكة التي تقع على عقل الشاعر وهي قادرة على أن تخدع وتتحكم في أحدّ أنواع الفهم وأقواها » . ويلحظ التداعي القديم بين « الحب » و « الكتب » وأمثلةً أخرى. ولكن أكبر نجاح حققههو تعليقهعلىالأسطر الآتية منرواية « أنطوني وكليوباترة » الفصل الرابع المنظر الثاني عشر (كما اصلحها هانمر سنة ١٧٤٤)

إن القلوب التي كانت تبصبص خلف عقبيّ
ماعَتْ كالقند ، وغلّفت بحلواها
قيصَر الناشيء .

ففي ملاحظه إرهاصمدهش بطريقة الآنسة سبيرجن (وطريقة لُويس أيضاً) حتى إنها لتستحق الاقتباس ، إذ يقول :

«هذه العبارة وما يتلوها من اقتباسات تستحق من القارىء اهتماماً .

« لا . دع اللسان المغلف بالقند «يلعق» العظمة الجوفاء
وتنحني مفاصل الركبة المثقلة
حيث يكون التبصبص علة في الثراء »

(هاملت٣-٢ : ٥٥)

« أتحسب هذه الاشجار النخرة
التي طال عليها الأبد فجاوزت عمر لبد
تصبح الأسيف التبيع خلف عقبك أو تثب لايماءتك
قائلة لبيك

وهذا الجدول الشبم ،
«المغلّف» بالثلج ، أيكون دواء ناجعاً في الصباح
يشفيك من خمار الأمس » .

(تيمون الأثيني ٤-٣ : ٢٢٣)

«حقاً، أيّ قدر من الحفاوة « القندية »(المعسولة)
أسبغه عليّ ذلك «الكلب» «المتبصبص» .

(القسم الأول من هنري الرابع ١-٣ : ٢٥١)

فكل هذه عبارات فريدة يلحظ فيها القارىء المستطلع أن « الخضوع المتبصبص » المتملق عند حيوان أو تابع ، يتصل دائماً بكلمة « قند » وأنا عاجز عن استكشاف السر في هذا الترابط الغريب . على أن القارىء إن حسب أنّ هذه الأمور ارتبطت في العبارات الأربع بمحض المصادفة فانه لا يعرف إلا شيئاً قليلاً عن العقل الانساني ، وعقل شيكسبير ، بل عن مبدأ المصادفات العاديّ . فاذا وجد القارىء في نفسه اقتناعاً بحقيقة هذه الملاحظة ، فإن حب الاستطلاع لديه ليجد الرضى بهذه الأسطر المقتبسة

من مسرحية «العاصفة»، وسيلحظ فيها أن ذلك التداعي ما يزال يشغل عقل الشاعر ، وإن لم يكن فيه إلا كلمة واحدة ترتبط بجزء من المجاز السابق :

سباستيان : ولكن ماذا عن ضميرك ؟

أنطونيو : نعم يا سيدي أين يكمن ذاك ؟ إنه لو كان ثؤلولاً في عقبي لاضطرني إلى أن ألبس تاسومة . غير أني لا أحس بهذا الرب قابعاً في صدري ، حتى ولو كان عشرين ضميراً تقف بيني وبين ميلانو « مغلفة بالقند »، تذوب قبل أن تمسها يد .

(العاصفة : ٢-١-٢٧٥)

ولا ريب في أن القارىء لن يشك في أن إيراد كلمة « ثؤلول » يرد إلى التعبيرين السابقين « التبيع خلف عقبيك » و « يبصبص خلف عقبيّ » مع أنها قد استعملت في مجاز مغاير . ولأضف إلى ما تقدم أن غرابة الصورة ربما ترمز إلى بعد الأصل الذي انحدرت منه . »*

ولم تصرّح الآنسة سبيرجن بفضل وايتر ، ولا ذكرت أحداً من الذين ساروا على هداه ، وإنما اكتفت بأن تقول إن هذا التداعي أمر « لحظه آخرون » . ولم تستطع أن تزيد أي تحسينات في هذه الإرهاصات التي سبق إليها وايتر ، سوى أنها استخرجت أمثلة أخرى من مسرحية « يوليوس قيصر » كان قد استخرجها آخرون ، وإلا أنها قدّمت تفسيراً لهذا التداعي (وهو أيضاً غير أصيل) عجز عن أن يوضح شيئاً ، إذ قالت : « إن شيكسبير « الذي كان شاذاً في تنوّقه وعَيَفَانه » ، كان يمقت عادة الناس في عصر اليزابث ، في إلقاء الحلوى للكلاب وهم يأكلون ، ثم ربط ذلك بشيء آخر كان يتقزز منه ، وهو تبصبص الأصدقاء غير المخلصين بأذنابهم » .

* نهاية الاقتباس من وايتر .

وعلى الرغم من سطحية هذا التفسير الذي يبدو أنه قد يتخذ حجة ضدّها لا لها ، فإنها مدينة أكبر الدين في كتابها — وهو دين تكاد تكون غير واعية به ، ولو أنها أدركته فربما كان صدمة لها — إلى نظريات سيجموند فرويد ، إذ تصف فرضها الأساسي عن الكشف الذاتي في الأدب بقولها :

وفي حال الشاعر أرى أنه من خلال صوره ، على الأكثر ، يبوح بمكنونات نفسه ، وهذا العمل يحدث لا شعورياً إلى حدّ ما . فقد يكون على محض الموضوعية في تصوير أشخاص مسرحياته ونظراتهم وآرائهم — وقد كان شيكسبير كذلك فعلاً — ولكن الشاعر ، كالرجل الذي تثقله العاطفة فيتجلد لها حتى إن أي علائمها لا تظهر في عين أو قسمات ثم إذا بها تنكشف في توتر عضلي — فالشاعر يعرّي ، دون أن يفطن إلى ما يفعل ، دخائله من حب وبغض ، ونزعات فكره ومعتقده ، في الصور ومن خلالها ، وهي الصور الكلامية التي يرسمها ليوضح أشياء مختلفة ، ترد في كلام شخصياته وأفكارها .

فالصور التي يستعملها بوحي الغريزة ، هي على هذا نوع من الكشف ، لا شعوري في الأغلب ، صادر في لحظة من المدّ الشعوريّ عما يعتلج في فكره ، وما يجري في مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي يلحظها أو يتذكرها ، بل وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يلحظها ولم يتذكرها وربما كان هذا أبينها جميعاً وأهمها .

ومع أن الآنسة سبيرجن ، فيما يبدو تألف التعبير « دون أن يفطن » بدلاً من « دون أن يعي »* ، وتستعمله الاستعمال الشائع ، إلا أن رأيها هذا صدر بعد رأي فرويد . وفي رأيها — ضمناً — نظرية كالتي قال بها فرويد عن وجود مجالات عقلية تحت المستوى الواعي الذي تخزن فيه هذه المادة أي مثابة للكبت أو الرقابة ، تحاول أن تحتفظ به حيث هو ، وطاقة دينامية تريد أن تطلقه مُقنّعاً مشوهاً ، ليتدسس في الآثار الفنية والأحلام وما أشبه . غير إن احدى نواحي القصور حقاً عند الآنسة سبيرجن ، هي أنها لم تكنْ فرويدية عن وعي ، إلى حدّ كافٍ ، ولذلك عجزت عن أن تتعرف إلى الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن في أساس الصور التي درستها ، ولو كانت كذلك لتقدّمت دراستها خطوات . ولعل كتابها الثالث كان كفيلاً بذلك وان يكن أقرب إلى الاحتمال أن هذه المشكلة — إلى الحدّ الذي أدركتها عنده — هي إحدى المشكلات التي تركتها « للآخرين » الذين سيفيدون من كتابها ويضيفون إليه .

ويحقق كتابها عدة أشياء جيدة ذات قيمة . أحدها أنه يوضّح ، وفي شكل متطور أيضاً ، عدداً من الروابط العميقة . وقد قامت بهذا التوضيح في سلسلة من سبع لوحات قيمة على ورق الرسم البياني في آخر الكتاب ، أظهرت فيها ، على التوالي :

الصور في خمس من مسرحيات شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها.
صور مارلو من حيث مجالها وموضوعها .
صور بيكون من حيث مجالها وموضوعها .
صور « الحياة اليومية » عند شيكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له .
جميع صور شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها .

* « دون ان يفطن» تعبير عادي أما « دون ان يعي » فإنه يحمل شكل المصطلح النفسي لاتصاله بفكرة الوعي واللاوعي .

الصور الغالبة في مسرحيتي « الملك جون » و« هنري الثامن » .

الصور الغالبة في « هاملت » و« ترويلس وكريسيدا »

وتوضح اللوحات الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة – بنجاح – تفرّد صور شيكسبير وتبين مدى مفارقتها لصور معاصريه . أما اللوحتان الثالثة والخامسة فقد تنجحان حقاً في إنهاء الجدل حول ما يسمى « النظرية البيكونية » فإنهما تدلان دلالة حسية واضحة على أنه لا يعقل أبداً أن يكتب امرؤ واحد آثار بيكون المنشورة ومجموعة المسرحيات والقصائد التي تقول إنها من تأليف شيكسبير . وترسم اللوحتان الأخيرتان رسماً بيانياً لكل المسرحيات ، فالأولى منهما للتمثيل والتشخيص ، حيث تتميز المسرحيات التاريخية تميزاً ساطعاً وبخاصة مسرحية «الملك جون» ومسرحية «هنري الثامن» ، والثانية لصور الطعام والشراب والطبخ وصور المرض والداء والدواء . وتتميز في المجموعة الأولى من الصور مسرحية « ترويلوس وكريسيدا » كما تتميز مسرحيتا « هاملت » و« كوريولانس » في المجموعة الثانية .

ويحل الكتاب أو يقترح حلاً لكثير من المجادلات الدائرة حول شيكسبير في مجال المشكلات الدراسية المتخصصة . فأما اللوحات فإنها قد قشّعت شبح بيكون من الميدان ، وإضافةً إلى ذلك نحّت المؤلفة بيكون ، في غمار كتابها ، عن أن يظل نداً منازعاً لشيكسبير ، ومنحته ما يستحقه من تقدير حين عدّتْه كاتباً خلاقاً عظيماً . وقارنت بينه وبين شيكسبير في صورتين : صورة « تسلطت » على بيكون ، وهي عظمة النور ، وصورة « تسلطت » على شيكسبير ، وهي صورة الحديقة . وقيّدت النتائج المترتبة على الصورتين ، فاذا بيكون فقير في صور الطبيعة ، وإذا شيكسبير قليل الاحتفال بأمر النور في صوره ، وبخاصة حين يكون النور رمزاً للعظمة . زد إلى ذلك أنها استطاعت أن تلمع إلى حلول لعدد من المشكلات المحددة في التأليف . وإلى هذه المشكلات ينتمي بعض الروايات أو أجزاء منها في القائمة .

(وإن كان هذا كان مجالاً للتوسعة والاسهاب في المجلد التالي على وجه اليقين) . فمثلاً تتخذ من اتساع صور الحديقة عند شيكسبير أساساً تبني عليه أن شيكسبير ، ولا بد، كان له نصيب أساسي في تأليف مسرحية «هنري السادس» ، في القسم الأول والثاني والثالث منها، ثم تعلق قائلة: « إن مسرحية «بركليس» وحدها بين المسرحيات الرومانسية ، هي التي ليس فيها أي أثر « لدافع » يجري في الصور ، أو لاستمرار في التصوير ، أو لفكرة في الصور ، وهي حقيقة تكفي في ذاتها لتلقي ريبة كثيفة على تأليف هذه المسرحية » . وقد استطاعت أن تفترح عدداً من التخمينات المعقولة المتعلقة بالسيرة عن طريق الصور نفسها؛ من ذلك أنّ تجربة ذاتية في طاعون ١٦٠٠ قد غيّرت في استجابة شيكسبير له تغييراً حاداً ، فقلبت نظرته من حال استخفاف غير عابىء به، قبل حلوله، إلى حال من الرعب والاشمئزاز بعده . ومن ذلك أنه ، وإن كان المعلقون قد استنتجوا من كثرة إشارات شيكسبير إلى الصيْد أنه شغوف به (حتى وصفه ج. دوفر ولسون « بأنه صياد حاذق ») فإن صور الصيد في مسرحياته تكشف عن نفوره منه ، وكراهيته لما فيه من قسوة وسفك دم . بل هي قادرة على أن تؤيد بعض التواريخ من خلال الصور (ولو قدر لها أن تكتب كتابها الثاني لصححت التواريخ ولم تكتف بالتوثيق والتأييد) فهي تلحظ مثلاً أن التشابه الدقيق بين الصور في كل من « هاملت » و « ترويلوس وكريسيدا » سيمكننا من القول ، دون تردد ، بأنهما ألفتا في فترتين متقاربتين ، ولو لم نكن نعرف هذه الحقيقة .

وإلى جانب هذه المشكلات في الدراسة التخصصية الخالصة يسهم كتابُ « الصور عند شيكسبير » إسهامات متعددة في مجال الفهم والتذوق النقديّ . أما الجزء الأول من الكتاب المسمّى « الكشف عن شيسكبير الانسان» فإنه من هذا القبيل تماماً؛ أعني متابعة لفكر شيكسبير وشخصيته

من خلال الصور ، مميزةً عن الدقائق الموضوعية في حياته. وأشد الأجزاء إثارة ذلك الفصل الخاص « بتداعي الأفكار »* الذي يقوّي المجموعة التي استخرجها وايتر — « مجموعة الكلب والتبصبص والقند » — ويضيف إليها غيرها. وأشد هذه المجموعات خلابة وسحراً لأنها تتعمق نفس شيكسبير باكثر مما يقدر للدراسة التقليدية أن تبلغه ، هي ذلك التداعي المعقد بين الموت والمدفع وبؤبؤ العين ، وحجاجها في الجمجمة والدموع والسرداب والفم (والأسنان أحياناً) والرحم ، ثم الموت أيضاً . فهذه الصورة تتردد في المسرحيات جميعاً ، وهي مهيمنة مستحكمة ، وإذا وردت واحدة من هذه الألفاظ استدعت أي لفظة من الأخريات مهما يكن الربط معزباً مفتعلاً ، أو نابت واحدة من الألفاظ مناب الأخرى . ولا تحاول الآنسة سبيرجن أن توضح هذا التداعي بين الرحم والموت أو تربط بينه وبين حديث لها سابق عن هيمنة الموت على شيكسبير في صورة محبوبة أو عروس ، ولكن ذلك كله واضح من كشوفها بحيث يستطيع القارئ نفسه أن يحدث هذا الربط في يسر .

وأما النصف الثاني من الكتاب وعنوانه « وظيفة الصور من حيث هي متكأ ونغم خفيّ في فن شيكسبير » . فإنه يضطلع بتطوير هذه الحقيقة الهامة وإرساء قواعدها: وهي أن كل مسرحية من مسرحيات شيكسبير مبنية — تقريباً — حول سلسلة من الصور المتكررة ، تؤلف لها موضوعها — الخاص بها — فتتركز مسرحية « الحب الضائع » Love's Labour's Lost على الحرب والسلاح ، وتتركز « هاملت » على المرض والداء والفساد ، أما الملك لير فتتركز على الجسم الانساني وهو يتلوّى في العذاب . وتوضح الآنسة سبيرجن أن هذه الصور ليست المعالم السطحية للمسرحيات، وإنما

* هو الفصل العاشر ص ١٨٦ — ٢٠٠ .

هي شيء أعمق من ذلك بكثير . فمثلاً : ليس في مسرحية « تيمون الاثيني » التي تتحدث جزافاً عن الذهب (فيها مائتا إشارة للذهب) إلا صورة واحدة منتزعة من الذهب ، في الحقيقة ، أما الصورة التي تهيمن على المسرحية ، فهي صورة الكلب المتبصبص الذي يلعق القند المذاب ، أي المجموعة التي اهتدى إليها وايتر . .وتعتقد الآنسة سبيرجن ، كما لابد أن يعتقد أي واحد وجد لديه هذه الشواهد ، أنّ هذه الصور المسيطرة في المسرحيات كانت ، فيما يحتمل ، لا-شعورية عند شيكسبير . وتستثني من ذلك، وحق لها، موضوع الجسد الانساني في «كوريولانس» وتعده « أنموذجاً متعمداً » لأنه يقع على سطح المسرحية ، وهو أيضاً الموضوع والمجاز الدائر حول « جسم الدولة » في المصدر الذي استقى منه شيكسبير فكرة مسرحيته ، أعني « حياة كوريولانس » لفلوطارخس * .

ولا تحاول الآنسة سبيرجن أن تبحث عن العوامل التي تجد تعبيرها في هذه الدوافع الموجهة — أن تبحث عنها في ذات شيكسبير نفسه ، ولكن مرة أخرى أقول : ربما كان هذا مما أرجأته لتتحدث عنه في جزء آخر . وهي تدرك في الوقت عينه أن الصور قد تمنح إحدى الشخصيات استحساناً أو استهجاناً ، لا نعثر على أحدهما في ظاهر النص ، وبذلك تعكس الاتجاه الظاهريّ فيه (إنّ عظمة ماكبث تتدرج في السموق عن طريق الإشارات والتلويحات ولكنها تتضاءل في الصور) . وكذلك تدرك أن الصور قد تبعث أثراً متزايداً من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذي يستعملها وشخصيته ، حين يعجز شيء سواها عن أن يفعل ذلك . ومن ثمّ تكون هذه الصور ابتداعاً لاشعورياً ، ليعبر عن

---

* يعني أن تشبيه الدولة بالجسم ، وكل عضو يقوم بوظيفته فيه ، وقصة الأعضاء التي اشتكت تحكم المعدة واستبدادها ، قصة مستقاة من فلوطارخس وقد وردت في مسرحية « كوريولانس » ، ولكن الآنسة سبيرجن تراها صورة على سطح المسرحية .

أعمق النزعات عند شيكسبير وابتداعاً واعياً شعورياً من التفنن الرفيع لبعمق التأثيرات ويغيرها أو ليوحي بها . وبين الحين والحين تحلل الآنسة سبيرجن هذين المظهرين في هذه الازدواجية في صوره ، ولكنّ وضع خط حاسم بينهما في المسرحيات كلها جمعاء ، أو في أي صورة مفردة ، قد يحتاج جهداً أعمق من جهدها .

ويحتوي كتاب « الصور عند شيكسبير » عدداً من الأخطاء والنقائص الواضحة ، واكبر غلطة في منطقها ، تتردد صفحة إثر صفحة في كتابها ، أنها تستهين بتقدير العلاقة بين الصور وطبيعة الكاتب المسرحي أو تجربته ، وتتناولها ببساطة متناهية ، فان كان لدى شيكسبير من صور الركوب اكثر مما لدى مارلو ، وكان لدى دكر Dakker من صور صيد السمك اكثر مما لدى ماسنغر Massinger استنتجت الآنسة سبيرجن أن شيكسبير ودكر كانا من النوع الذي يكثر التجوال ويبارح البيت ، ولم يكن كذلك مارلو وماسنغر . ولا يخطر لها أبداً أن صورة صيد السمك أو ركوب الخيل ، ربما لم تنشأ عن الحب المتحكم للترويض ، وإنما تنشأ عما قد يرمز له صيد السمك أو ركوب الخيل ، كلٌ بدوره . ولما كان شيكسبير يبتهج بصور حركة الجسم السريع الرشيق ، إذن كان — في رأيها — ولا بد « إنساناً نشيط الجسم مثلما كان نشيط الفكر » (مع أننا لو لحظنا صور رينوار Renoir * العارية المعافاة الريّا ، وما كان مصاباً به من النقرس ؛ فقد نجد ما يحدونا إلى الاستنتاج بأن شيكسبير كان كسيحاً لا يرجى شفاؤه .) وبما أنه يكثر استعمال صور عن تغير الألوان الدالّة في الوجه ، لا تملك الآنسة سبيرجن

* رسام فرنسي انطباعي عاش في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وتمتلىء صوره وتماثيله بالحيوية والطاقة ، والضخامة أحياناً ، وهو يرسم النساء عبلات كبيرات الأفخاذ ، بارزات القوة ، وبخاصة تمثاله عن « الغسالة » ، ومع ذلك فان رينوار كان منقرساً . فالقول بان شيكسبير كان رشيقاً لأنه يتحدث عن رشاقة الاجسام وخفتها استنتاج مضحك .

إلا « أن تستنج أنه هو نفسه كان مثل رتشارد الثاني أشقر يحمر خجلاً بسرعة » « ولا أحد يستطيع إن لم يكن هو نفسه ذا إحساس مرهف بنغمة الصوت الإنساني ورنته ، أن يرسم هذه الشخصيات الكثيرة التي تشترك في هذه الخاصية ، بمثل ما استطاعه شيكسبير » . ولا بد من أنه كانت لديه حديقة حتى إنه تمكن من أن يرسم صوراً كثيرة للتطعيم. ولآثار الصقيع القاتلة ، وهلم جرّا .

فالافتراضات العامة في كتابها، إذن ، هي أن شكسبير عمل — ولا بد — ما تتحدث الصور عنه ، وأحسنَ ما أحسنت الشخصيات أداءه بل أدار في رأسه نفس الأفكار التي خطرت لها (حتى انها ، على الرغم من أنها حذّرت من نسبة أفكار أبطال المسرحيات إلى شيكسبير نفسه ، انزلقت في غير حذر ورأت أن مسرحية «هاملت» تمثل شيكسبير المتناهب بين المثالية والشكّية) وهذه الافتراضات تسخر من نفسها بهذا التقرير « ولما حل عام ١٥٩٩ ، أي حين بلغ شيكسبير الخامسة والثلاثين ، فانه ربما عانى الحمزة (الحرقان) لكثرة الحموضة في معدته » . وهذه الإفتراضات تسخر من نفسها أيضاً ، بهذه الصورة الوهمية السخيفة لشيكسبير الانسان التي استخلصتها الآنسة سبيرجن من الصور حين قالت :

> إن شخص شيكسبير الذي يطل علينا من هذه الصور لهو رجل ملزّز الخلق مدمج البنية — ولعلّه أميل إلى القضافة ، على حظ عجيب من التناسب والتناسق ، لدن العود رشيق الحركة ، خاطف النظرة صائبها ، تبهجه الحركة الجسمانية السريعة . ولعلّه كان — فيما اقترحه — أشقر ناضر اللون ، وكان لونه في شبابه ينخطف ويعود بسرعة ، فينمّ على مشاعره وعواطفه ، أمـا حواسه فإنها كانت شاذة في حدتها ، وبخاصة ، على وجه الاحتمال ، حاستا السمع والذوق .

لقد كان معافى في بدنه وعقله على السواء، نظيفاً متنوقاً في عاداته، شديد التقزز من القذارة والروائح الكريهة، وهذه الحقائق لا تؤيدها الشواهد الاستدلالية في مسرحياته فحسب بل إنه ليس ثمة إنسان يستطيع أن يورد كل صورة عن المرض والبشم والبطنة والقذارة والداء ، دون أن يكون لديه ، بطبعه ، شعور قوي بالحياة الصحية ، وحبّ الهواء النقيّ و « الماء الطهور » ودون أن يكون هو نفسه نظيفاً معتدلاً معافى في بدنه .

وتمضي على هذا النحو في ست صفحات ، لا تكاد تصدق ، عن هدوئه وحبه للريف ، ومتعته في الأعمال المنزلية « وحساسيته ، واتزانه وشجاعته ودعابته ونقاء صحته » « كأنه المسيح ، أي لطيف وديع شريف شجاع صادق » وباختصار ، هو قائد فريق الكشافة في بلدة ستراتفورد .

وثمة عدد من الأخطاء في كتاب الآنسة سبيرجن يبدو كأنه وليد إهمال عارض أو حذف عامد . فمثلاً تشير إلى أن بن جونسون كان « تحت التمرين » مع والده بالتبني ، في بناء الطوب ، ولكنها لا تلحظ ولا تفسر ، كيف أن لوحتها عن صوره تدلّ على أنه ، هو وتشابمان ، الروائيان الوحيدان اللذان ليس لديهما صور منتزعة من أعمال البناء . وتلحظ أيضاً أن شيكسبير ليس لديه تقريباً صور مستمدة من حياة المدينة ومناظرها ، ولكنها لا تحاول أن تفسر كيف يكون ذلك عند كاتب مسرحيّ قضى أكثر شبابه في لندن ، وهلمّ جرّا . وهناك أخطاء أخرى تبدو وليدة ضعف في منهجها ، ومنها هذه الغلطة الواضحة ، وهي طريقة تصنيفها للصور فإنها ذاتية محض ، ولذلك كانت تحكمية متغيرة ؛ ففي الصفحة السادسة والعشرين عدّت « الساعد المرمريّ » صورة مستمدة من مظهر المادة « لا من ملمسها » ،

وفي الصفحة الثانية والثمانين عدت وصفَ بَشَرِ ديدمونة بأنه « ناعمٌ كالمرمر المنصوب » ، صورةٌ مستمدة من طريق اللّمس . وهنالك اعتراض على طريقتها أعمق من هذا وأعلق بالأصول ، أثاره إ. أ. رتشاردز (دون أن يذكر اسمها) وآخرون غيره ؛ وهو أن « المجازات قد صُنّفَتْ بالنظر إلى شِقٍّ واحد من « الأفكار » المزدوجة التي يقدمها لنا كلُّ مجاز ، في أبسط أحواله ، أي أنها لم تضع في جدّاولها أبداً الأوجه الممكنة الخفية التي قد تنطوي في صور شيكسبير. فمثلاً : تعليقها على « قلة » الصور المسرحية تعليق سخيف ، لأن تلك الصور وفيرة ، وذلك ما بيّنه السير إ.ك. تشيمبرز في « لُقَاطات من شيكسبير » Shakespearean Gleanings . وتسلم الآنسة سبيرجن بنواحي القصور والمشكلات التي تعتور طريقتها في ملحق بكتابها عنوانه « صعوبات تتصل بعدّ الصور وتصنيفها »* ، فتوضح التعقيدات التي واجهتها في وضع جداول الصور وفي تصنيفها وفي توزيعها في الخانات الثانوية . وقد يفيد هذا في توضيح أخطاء محدّدة ولكنه ليس رداً كافياً على التهمة التي أثارها الدارسون والنقاد ، كما أثارها تشيمبرز ورتشاردز ، وهي أن خطتها منذ البدء أدركها وهن خطير ، لأنها ضيّقت في مفهومها لطبيعة المجاز .

وأعظم قصور في طريقتها غير ناشيء عن الطريقة نفسها أبداً ، بل يرجع إلى عجزٍ في هيكل افتراضاتها عن أن تضع يدها على المضمونات

* هو الملحق الأول ص ٣٥٩ وما بعدها وما تقوله في هذا الملحق : وربما لم يتفق اثنان اتفاقاً تاماً على عدد الصور التي يجدانها في احدى المسرحيات. فأما أولاً فلا بد من ان يقرر المرء إن كان ما لديه صورة أولا ، وثانياً أهي صورة واحدة أو اثنتان او ثلاث ، وثالثاً أهي صورة ذات فكرة ثانوية وإن كانت كذلك فأين تصنف ؟ . وتوضح الآنسة سبيرجن أنها كانت تدخل الصورة الواحدة في « خانتين » خانة تسميها رئيسية وأخرى ثانوية وتسمى الأخرى Cross - reference .

النفسية ، فحين يكون شيكسبير مشغول الذهن بنهر في عددٍ من القرائن ذات الشأن ، فذلك يعني عند يونج أنموذجاً أسطورياً ، وعند فرويد ربما كان يرمز إلى نهر الولادة أو نهر الجنس أو كان مسرب تفريغ ؛ أما عند الآنسة سبيرجن فإنه فحسب « ذكريات الطفولة عن نهر آفون الذي تقع عليه ستراتفورد » . وعندما تشير إلى أن المجاز المنسرب في المسرحيات التاريخية الأولى هو « القطع المتهوّر للأشجار الجميلة أو تشذيبها ، في غير أوان القطع والتشذيب » فإن أي متمرس بالعلوم النفسية سيلحظ الترابط بين هذه الصورة وبين أشخاص الملوك ويفسرها بتحطيم السلطة ، أو بأنها رمز الأب ، إن لم ير فيها ، على التحديد ، معنى الخصاء ، أما الآنسة سبيرجن فترى فيها اهتماماً بالبساتين . حقاً إن العلوم النفسية لن تنكر عليها ما تقوله عن نهر آفون أو الاهتمام بالبساتين ولكنها – أي تلك العلوم – تبدأ من هذه النقطة ، لا أنها تنتهي إليها . أما الفرويدي فقد يفسر المظهر المسيطر في كلّ مسرحية بأنه رمز تجريبي يفتح مغالق نفس شيكسبير ، وأما اليونجيّ فقد يقرأ فيه أنموذجاً أعلى ، والجشطالتي يراه تكاملاً كلياً أساسياً للتجربة ، وهكذا ، غير أن الآنسة سبيرجن لا تستطيع أن تراه إلا موضوعاً اتفق أن دار فكر شيكسبير حوله ، بعض الوقت .

وقد استفادت كل الكتابات النقدية عن شيكسبير منذ سنة ١٩٣٥ من مباحث الآنسة سبيرجن ، على وجه التقريب ، ولكن قلّ منها ما استخدم كتابها في البناء الخالق الايجابي الذي يتطلبه ، إلى أن نشر ادورد أ. آرمسترونغ كتابه « خيال شيكسبير » Shakespeare's Imagination بانجلترة سنة ١٩٤٦. وهذا الكتيّب المدهش ، وعنوانه الفرعي « سيكولوجيةالتداعي والالهام » ليس توسيعاً في مباحث الآنسة سبيرجن بمقدار ما هو توسعة لطريقتها نفسها ، مع استخدام التقنيات التي استخدمها نايت ولُويس (والاعتماد الكثير على إ. م. و. تليارد وكتابه « صورة عالمية اليزابيثية » Elizabethan World Picture)

من أجل أن ينمي آرمسترونغ ما يمكن أن يسمى « نقد عناقيد الصور » بما فيه من أصالة وقيمة بالغة ، ثم يطبقه على شيكسبير . ومن الواضح أن آرمسترونغ عالم بالطيور منتسب لكيمبردج (فقد سبق أن كتب ثلاثة كتب هي « طيور غري وند» Birds of the Grey Wind و «الطريقة التي تعيش بهاالطيور» The Way Birds Live و « معرض الطير أو مقدمة لدراسة سيكولوجية الطيور » Bird Display : An Introduction to the Study of Bird Psychology).كما أنه عالم بالحشرات ، سيكولوجي عارف بالفولكلور ، دارس متخصص في شيكسبير ناقد أدبي بارع . وتتبلور في هذا الكتاب براعته في هذه الميادين جميعاً؛ فيبدأ آرمسترونغ دراسته بصور الطيور والحشرات عند شيكسبير ،ويتتبع عناقيد التداعي المتصل بها خلال المسرحيات، ويكشف عن المبادىء والاستقطابات وعادات الفكر التي تكمن تحت تداعي الصور عند شيكسبير ، أثناء رصده للتطور في هذه الصور المتداعية ، وينتهي إلى النتائج الآتية (١) تقنية جديدة لحل المشكلات القائمة في الدراسات الشيكسبيرية (٢) نظرية عن كيفية عمل الخلق عامة (٣) سبرٌ لعقل شيكسبير وآثاره ، ويعتبر من أشد ما كتب حتى اليوم إثارة وامتاعاً .

وهو مدين كثيراً للآنسة سبيرجن ، لاعتماده على مبادئها الأساسية في « الصور » و « عناقيدها » وكشوفها المحدّدة لعدد من الروابط والتداعيات والعناقيد ، وكثير من جداولها ونتائجها . غير أنه يكاد في كل حال يتعدّى حدود ما بلغته ، مفنّداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة ، مفسراً ما عجزت هي عن تفسيره (مثل مجموعة صور الموت والعين والحجاج والفم والسرداب والرحم ... الخ فإنه يفسّرها تفسيراً مقنعاً بأنها سلسلة من رموز « مجوّفة » واقعة بين الولادة والموت) مصححاً ما شوهته ، موسعاً في توضيحاتها وأمثلتها ، مضيفاً إلى ما تسميه هي « الصور المهيمنة أو المتسربة أو المتكررة » صوراً « موضوعية » ، ناقداً قصور نظام التصنيف بمصطلح مشابه لانتقادات رتشاردز (ولم تخذله قوة نقده إلا مرة واحدة

ـ وكان خذلاناً بارزاً ـ حين قال في تفسيره لمجموعة الصور التي اهتدى إليها وايتر « لعلّ الدكتورة كارولاين سبيرجن كانت مصيبة في تفسيرها »).

وأثناء تصحيحه لأخطاء الآنسة سبيرجن أو تجاوزه الحدود التي بلغتها ، أدّى عدداً من الأمور القيمة ، فهو يستعمل قسطاً كبيراً من السيكولوجيا الشكلية ، ابتداءً من فرويد ويونج (مع أنه غير موفق هنا بعض الشيء) حتى النتائج التي استقيت من عملية جراحية يجرونها على مقدم الدماغ وهو يصرّ على المبدأ السيكولوجي الحديث الذي يقول : إن العقل نظام عضويّ يعمل بطريقة دينامية . وهوعلى وعيٍ بالأصول الشعائريةفي المسرحيات، وبأهمية مباحث جين هاريسون وجماعتها في الدراسات عن شيكسبير وهو يعالج الامكانيات المهمة ، والصراع العاطفي الخفيّ في الصور وضروب التداعي ، ويتشبث بأن صور شيكسبير تنحو إلى أن تستمدّ من توافق الأصوات ومن الرمزية الموروثة أو الشخصية ، أكثر من أنها تستمد من المشاهدة و « التجربة » الحقيقية . وهو بارع في تطبيق « نقد عناقيد الصور » على المشكلات الدراسية (مقتفياً خطى الآنسة سبيرجن في هذا) ، مثبتاً أنّ شيكسبير جعل هاملت يقول handsaw لا hernshaw أو أي طائر آخر ، مبرهناً على صحة الخاتمة المتنازع في أمرها ، في مسرحية « ترويلس وكريسيدا » ، مقترحاً أنّ بذلَ جهدٍ آخر في منهجه ، قد يضبط تواريخ المسرحيات . وبما أنه يفترض أساساً « أنه لا يتفق شاعران في استعمال عناقيد واحدة من الصور » إذن فلا بد على هذا من أن تكون المسرحيات من تأليف رجل واحد ، فينفي كل المتنازعين على المسرحيات ، خلا شيكسبير ، ويقرر أمر نسبة بعض العبارات محطّ التنازع في المسرحيات . وأخيراً تبدو جداوله الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور ، وهي طائرة الورق والخنفساء ، ثم اليعسوب وابن عرس معاً ، والأوزة ، اكثر إثارة وفائدة من الرسوم البيانية عند الآنسة سبيرجن

وهذه النتائج الجوهرية ترجح كثيراً بنقائص الكتاب . أما من حيث الأسلوب فإن النقائص تشمل نظرته المتخازرة المتخابثة إلى الخيال (« الجنية الخفيّة » « العفريت المتفنن المتسامي ») وتباهيه العلميّ المزعج ، المضحك في أغلب الاحيان (« استعملت كلمة هوام » لتشمل المخلوقات المتنوعة التي تلدغ وتعض ذلك لأن لفظة « حشرات » لا تشمل قراد الغنم ») . وأحياناً يخفق آرمسترونغ في الالتزام بالمبادىء التي وضعها ، فيجرب أن يستعمل مجموعات [عناقيد] الصور للاجابة على أسئلة عن الملاحظة الخاصة عند شيكسبير ، وتجربته وحياته وشخصيته (أأثرّ في عقله منظر احتضار ، أكان يكره الكلاب ، أسرق أبداً غزالاً أو بنفسجاً ، وأيها كان أشد عليه البراغيث أو القمل ، أكانت السيدة السوداء تتبرج كثيراً ، أأصيب مرةً بالجدري ؟) ولكنه لا يلبث أن يصحو لنفسه ، ويقرر آسفاً أننا لا نستطيع معرفة ذلك ، وأن البحث عن الأمور الذاتية خلال عناقيد الصور « محفوف بالخطر » في خير أحواله ، وأن الذين يريدون شواهد عن « حب الشاعر » أو عن خصائص خليلته « عليهم أن يبحثوا في مكان آخر » . وأخيراً فان النصف الثاني من الكتاب وهو دراسة تعميمية « لسيكولوجية الخيال » على أساس الكشوف السابقة في صور شيكسبير ، أدنى مستوى من النصف الأول ، والعلة الكبرى في ذلك أن السيكولوجيا التي يستعملها ليست كفاءً بذلك . فإنه ينفق كثيراً من وقته في مشاجرة مع فرويد ، غير ذات موضوع ، ويبدو أنه من ناحية إيجابية لا يعرف الفرع النفسي الوحيد الذي يناسب صورة العقل التي توحي بها شواهده (أعني على التعيين المذهب الجشطالتي) ومن ثمّ فإنه مضطر إلى أن يعتمد على شذرات متفرقة من نتائج مكردي و ف.ك. بارتلت ومكدوغل ورفرز وغيرهم .

ولم يحاول أحد سوى آرمسترونغ أن يضيف إلى كتاب الآنسة سبيرجن ما يستحقه من توسيع مسهب ، ولكن يكاد كل النقاد العظماء الذين استخدموه .

خلال العشر السنوات الماضية ، أن يكونوا قد حاولوا الزيادة فيه أو تخطوا نواحي القصور فيه على نحو ما . فتحدث كنث بيرك في كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History (١٩٣٧) تحت عنوان « العناقيد » عن الامكانيات التي أثارتها الآنسة سبيرجن ، لعمل لوحات لعناقيد الصور عند أي مؤلف « لنمسك طرف الخيط الذي يوصلنا إلى العناصر الهامة المنضوية تحت لجج رمزية » . وكتب تحت عنوان « الصور » (بعد أن أثنى على الكتاب بأنه « ملائم » وتحدث بشيء من الإسهاب عن إمكانياته الموحية) فحاول معتمداً على الشواهد التي جمعتها ، أن يرسم « المنحنى » في كتابات شيكسبير ، في علاقتها بمنحنى التاريخ في أيامه . ثم إن بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الأدبي » (١٩٤١) قد أطرى كتاب « الصور عند شيكسبير » بأنه أحد « كتب ثلاثة هي أخصب المؤلفات في الأدب منذ صدر « الغابة المقدسة » (أما الآخران فأحدهما لرتشاردز والآخر لإمبسون) ثم اقترح ، في الوقت نفسه ، حدّاً آخر تحتاجه طريقتها ، وهو إضافة المعيار النوعيّ المعتمد على فحوى الصور ، إلى مقياسها الكميّ المحض ، أي أنّ تمنح وزناً خاصاً للصور التي تظهر في مواطن حساسة من الكتاب كالفاتحة أو الخاتمة أو نقطة التحوّل .

وفي سنة ١٩٤٢ استغل ثيودور سبنسر في كتابه « شيكسبير وطبيعة الانسان » نتائج الآنسة سبيرجن كثيراً واقترح نوعاً آخر من التوسيع ، أي معالجة دينامية لا ساكنة فلا تكتفي بأن تلحظ — كما لحظت — أنّ مسرحية هاملت تحوي من صور الداء أكثر من أي مسرحية أخرى بل أن ترى في تراكم الصور حتى يصبح لها ذروة أمراً ذا مغزى ، على وجه الخصوص ، وأن ٨٥ ٪ منها ترد بعد منتصف المسرحية * . واقترح وليم تروي سنة

* انظر ص ١١٤ من كتاب ثيودور سبنسر «Shakespeare and the Nature of Man» وبخاصة التعليق رقم (١٤) .

١٩٤٣ في مقاله « مذبح هنري جيمس » الذي نشر في مجلة « الجمهورية الجديدة » استعمال طريقتها في مجال آخر ، هو قصص هنري جيمس الأخيرة ، واعترف رايس كاربنتر بفضل طريقتها في « الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطولية في الملاحم الهومرية » (١٩٤٦) واقترح تطبيقها على الملحمة الاغريقية . أما كنث موير فإنه في مقال له عنوانه : « تيمون الاثيني والتفسير الاقتصادي » نشر في Modern Quarterly Miscellany العدد الأول ، عام ١٩٤٧ ، استعمل بعض مادتها في « تيمون » واقترح توسيع فكرتها عن « الصورة » بحيث تحوي الرمزية اللامجازية مثل « الذهب في المسرحية » . وأخيراً تناول كلينث بروكس في كتابه « الزهرية المحكمة الصنع » (١٩٤٧) كشفها وجداولها عن الصورة المسيطرة في مسرحية ماكبث وهي صورة « الرداء الذي لا يناسب مرتديه » واتخذها نقطة بدء في تحليله للمبنى الرمزي في المسرحية ، فجاء بما هو أعمق عمقاً وأبرع براعة من كلّ شيء في نظام الآنسة سبيرجن . غير أنه لا يفتأ يعترف بكشوفها وبالمادة « التي جمعتها لنا الآنسة سبيرجن » بينا هو في الوقت نفسه يخلّفها بعيداً وراءه ، وفي إشاراته إليها تكمن مشاعر متصارعة يوضحها مثل قوله « ولابد من أن يلحظ المرء أن الآنسة سبيرجن ما اكتشفت كل المشتملات فيما اكتشفته » و « ولقد استبان لها جزء واحد فقط من الامكانيات » « وإذا نفضنا عنّا طريقة الآنسة سبيرجن في التصنيف ، وهي طريقة آلية نوعاً » « ومع أن الآنسة سبيرجن لا تضمّن العبارةَ في الأمثال التي أوردتها » « ومع أن الآنسة سبيرجن لم تلحظها » . « وبما أن الخطة التي تحكمت في كتابها لا تسمح لها أن تراها إلا بشق النفس » وهكذا .

وفي جميع هذه الزيادات والتعديلات على كتابها ، نستطيع أن نرى نواحي القصور والأهمية عند كارولاين سبيرجن ، فهي نفسها لم تذهب في

مغامرتها بعيداً ، ولم تقطع المسافة التي قطعتها بقوة وعزم . غير ان بعض النقد اللبيق الهام في عصرنا ، قد استطاع ، وسترداد قدرته ، على أن يغامر بعيداً ، بسبب كتابها ، مزوّداً بفكرة أوسع عن طبيعة المجاز والرمزية ، ونظام من التصنيف المكثر خيرٍ من الذي قدّر لها ، وفهم نفسي أعمق لأعمال العقل ، وشهادة أكمل وأدق ، وأبعادٍ نوعية ودينامية ، ومؤلفات جديدة لتُستكشف وتُدْرس ، وقوة متخيلة أنفذ وأعظم .

٣

إن الموروث من الدراسة التخصصية في حقل الأدب ، وهو ما عملت فيه الآنسة سبيرجن ، لهو موروث رحيب المجال ، غير منضوٍ كثيراً تحت أهداف هذا الكتاب ، فتفريعاته لا تنتهي إلى حد ، وتحت كل فُرَيْعٍ من فرع يستطيع الدارس المتخصص أن يقضي حياته في محتوى خصب مثمر . فمن قبيل ما يعمله أن ينشىء نصاً صحيحاً باستنقاذه من حمأة التحريفات والتصحيحات ، وما تتعذر قراءته في المخطوطات ، بل وما هو بياض بالأصل ؛ وأن يشرح نصاً بردّه إلى أصوله . وتوضيح معانيه الغامضة ، وإجراء المقارنات فيه ، وعرضه على المراجع التاريخية التي يمكن الحصول عليها ، والافادة من كل المقاييس التي تبدو مهمة ؛ وأن يزوّد القارىء بالسيرة الصحيحة للأديب ، وبتاريخ الأدب الذي يرتبط فيه كتابه ببعض السياق أو القرائن ، وبالدراسة المقارنة بغيره من الكتب والمتون ؛ وأن يُعدّ أخيراً أجهزة لا نهاية لها من الاطلاع وفهارس المصادر والتواريخ وفهارس الألفاظ وعدد الكلمات والدراسات أو الرسائل التي توضح مسائل مفردة ، والطبعات الجديدة والترجمات والمجاميع ، وهل تحوي الطبعات قراءات متنوعة لدارسين متعددين أو تحوي نصوصاً متعددة . والكتب : أهي مختصرة أم مجموعة مختارات أم متون للدّرس وغير ذلك من أمور

وأبرز الدراسات المتخصصة وأرحبها إنما استلهمت ، لأسباب لا تخفى ، من أهم الآثار الأدبية ، أي على وجه التحديد من التوراة وهوميرس وشيكسبير . أما فيما يختص بمعجزات الدراسة في حقل التوراة والدراسات الساميّة ، وبخاصة ما يسمّى « النقد العالي » ، الذي نجح كثيراً في حلّ معمّيات الوثائق والمراجعات والتحقيقات التي لا تحصى ، والتي كان منها كيان الكتب المقدسة ، وأما فيما يتعلق أيضاً بالأعمال الأقلّ إعجازاً منها ، أعني دراسة هوميرس والإغريق ، التي قامت بعمل مماثل في التعرّف على خليط من الشذرات والنتف والقشور التي نعرفها باسم هوميرس ، فلن نقف عندها في هذا الكتاب وحسبنا أن نلقي نظرة خاطفة على بعض مظاهر في الدراسات الشيكسبيرية ، وهو الموروث الذي عملت فيه الآنسة سبيرجن ، فذلك يتسق وخطة هذا الفصل .

نشأت المشكلات الخاصة في الدراسات المتعلقة بشيكسبير من أن هذا الأديب لم يخلّف مخطوطات ، أو نصوصاً يعتمد عليها ، لأنه أجرى فيها تصحيحات بنفسه . فقد طبعت المسرحيات واحدة إثر أخرى طبعات متنوعة في قطع الربع وبعضها « مسروق أو مزوّر » ، وبعضها طبع عدة مرات من عدة مصادر قبل أن تجمع رسمياً المسرحيات التي يظن أنها لشيكسبير ، في الفوليو الأول سنة ١٦٢٣. حتى إنه في عدد من الأحوال ، وبخاصة في حال « هاملت » ، نجد ثلاثةً نصوص مستقلاً بعضها عن بعض صورياً — اثنتان بحجم الربع ونسخة الفوليو — وكل القراءات الثلاث في أي موطن تناولتها قد تجدها خاطئة . وفي أثناء القرن السابع عشر صدر إلى جانب كثير من أحجام الربع — ثلاثة بحجم الفوليو في السنوات ١٦٣٢ ، ١٦٦٤ ، ١٦٨٥ وكل واحد منها يصحح شيئاً من الأخطاء السابقة . ثم إن المحققين العظماء لنصوص شيكسبير في القرن الثامن عشر ، ومنهم راو وبوب

وتبلت * وهانمر ووربرتون والدكتور جونسون أصدروا طبعات منقحة ، بلغت أقصى التحقيق في النصوص الباهرة المحققة التي أصدرها جورج ستيفنز وادوارد مالون . وقد أخذ هؤلاء المحققون على عاتقهم تصحيح ما اعتقدوا أنه أخطاء مطبعية في النصوص السابقة ، (وكثيراً ما كانوا يغيّرون الأخطاء القديمة إلى أخطاء جديدة) ودافعوا عن تصحيحاتهم ضد من يقاومهم ، وفسروا وعلقوا على العبارات الغامضة أو المشكلة . وصدرت أول طبعة تحوي قراءات متنوعة لغير حجة واحدة في الموضوع سنة ١٧٧٣ . وفي القرن التالي ، ظلت الطبعات التي تحوي قراءات متنوعة تصدر ، لأن العلماء فقدوا اقتناعهم بأن مشكلات شيكسبير قد يمكن حلّها أبداً ، وأنه قد يكوْن منها في النهاية نصّ موثق حتماً . وتستطيع أن تجد ذروة الدراسة الشيكسبيرية في عصرنا ، كما تجد تاريخاً لها ، في الطبعات الحديثة ذات القراءات المتعددة ، وقد ظلت هذه تصدر بأميركة طوال عدة سنوات ، وكأنها تكاد تكون احتكاراً خاصاً لهوراس هوارد فيرنس الأب والابن . ومن المناسب أن ننظر في محتويات مسرحية واحدة صدرت في هذه الطبعة :

ولنختر مسرحية « انطوني وكليوباترة » في الطبعة ذات القراءات المتعددة فإنها نموذجية في هذا المقام ، وإن تكن في جوهرها أقصر من هاملت والمقطوعات ، (لأن هاملت والمقطوعات استنزفتا قسطاً وافراً من التعليقات). فقد حققها فيرنس الأب سنة ١٩٠٧ وجعل لها فاتحة تقديمية تدور حول المسرحية ، أما النص نفسه ، كما ظهر في الفوليو الأول ، فيشغل ٣٧٥ صفحة في كل صفحة بضعة أسطر ، وتحت النصّ في كل صفحة كتبت جمـ القراءات المتأخرة ، وتحت هذه أيضاً أدرجت توضيحات أصحابها وحججـ

* كذا يلفظ هذا الاسم في هذا الموطن أما فيما عدا اسم تبلت المحقق فانه يلفظ ثيو؛ - كما يكتب -

في الدفاع عن قراءاتهم ، مع تفسيرات للعبارات . أما الملحق ، ويشغل ما يزيد على مائتي صفحة أخرى ، فيحوي جمعاً ومناقشة لكل الآراء الهامة حول تاريخ تأليف المسرحية ، وحديثاً عن الفترة التي تستغرقها في التمثيل ، واقتباساً لكل عبارة عند فلوطرخس استوحاها شيكسبير ، مشفوعة بالسطر الذي يقابلها في المسرحية . ثم نصّ مسرحية « كله من أجل الحب » All For Love لدريدن ، وهي مسرحية متأخرة في الموضوع نفسه ، مع حشد من التعليقات والملاحظ عنها ، ثم ثلاثين صفحة من النقد المختار حول مسرحية شيكسبير وشخصياتها، مما كتبه معلقون انجليز أو المان أو فرنسيون ، ثم خمساً وسبعين صفحة مخصصة للتلخيص والاقتباس الكثير من مسرحيات أخرى تدور حول القصة نفسها . يتلو ذلك حديثٌ عن نسخ التمثيل المتنوعة ، والممثلين والمرات التي مثلت فيها مسرحية شيكسبير ، ثم خبر عن الأزياء والاعدادات التي تتعلق بها ، وقائمة بكل التصحيحات للفوليو الذي اختير في طبعة كيمبردج ، وهي طبعة فاصلة نسبياً ، وقائمة بأسماء الكتب التي جرت الاشارة إليها ، ثم فهرست شامل . ويتضح بجلاء أن أي تلميذ دارس لمسرحية شيكسبير ، مزود بطبعة حديثة ذات قراءات متنوعة ، وفهارس للألفاظ ، لهو خير زاداً من الدارسين المتخصصين في شيكسبير قبل قرنين من الزمان .

إن الطبعة ذات القراءات المتنوعة من مسرحية « انطوني وكليوباترة » لتصور خير ملامح الدراسة الشيكسبيرية مثلما تصور أسوأها . ففي خير أحوالها هي التماعة باهرة من نفاذ البصر الحاسم الذي قطع كل اعتراض منذ عهدئذٍ حتى اليوم ، ومن أمثلة ذلك فيها تصحيح هانمر سنة ١٧٤٤ لكلمة pannelled ، ووضعه Spaniel'd في مكانها في هذه العبارة The hearts that pannelled me at heeles . (وهي قراءة جميلة كذلك التصحيح العظيم الذي أجراه تبلت في وصف موت فولستاف

في مسرحية هنري الخامس حين غير هذه العبارة التي لا معنى لها « لأن أنفه كان حاداً كالريشة ، وصحصحاً من الحقول الخضراء » وجعلها: « لأن أنفه كان حاداً كالريشة، مثرثراً بذكر الحقول الخضراء») أما في أسوأ أحوالها فتتمثل في هيث ، وهو يشرح هذه الأسطر الغريبة « وكثير من الحوريات رعينها في العيون وانحنين لها يزينّها » ويقول « إن الفتيات اللواتي يشبهن الحور ، كن يعملن في تسوية حواجب كليوباترة ، كلما تشعثت حواجبها والغلمان يروّحونها بالمراوح أو لسبب آخر » . وأما حيث تكون فارغة من المعنى فإنها تتمثل في تصحيح تبلت ومن جاء بعده من المحققين ، حين غيرّوا « إذ أن سخاءه لا شتاء فيه . إنه سخاء أنطونيّ » إلى « إنه كان خريفاً » مع أن لفظة « انطونيّ » مقنعة إلى حد كبير ، يسندها قول كليوباترة من قبل « لقد أصبح نسياني أنطونياً » وهي أقوى تعبيراً من ناحية شعرية .

وهذا المثل الأخير يطلعنا على أخطر اتهام يوجه ضد دارسي شيكسبير ، وهو أنهم في أغلب أحوالهم ليسوا من ذوي الإحساس الشعريّ المرهف . وقد أبرز وليم امبسون هذه التهمة في كتابه « سبع نماذج من الغموض » حين خرج بهذه النظرية الفذة اللامعة وهي : أنّ محققي شيكسبير ينزعون إلى « حلّ »المسرحية مرجعين غموض شيكسبير إلى الكلمة ذات المعنى الواحد التي بدأ بها ثم أغناها من بعد . ويقدم عدداً من الأمثلة ، ومنها هذا المثل النموذجي : « طريق حياتي انحدرت نحو الخريف ، كأنها ورقة صفراء » فأصلحها جونسون (وهو* رجل ذو حس شعري مرهف

---

* My Way of Life جعلها الدكتور جونسون May of Life ، والتعبير الأول ليس غريباً على شيكسبير ولكن الدكتور جونسون كان مأخوذاً بذكر الخريف واصفرار الورقة في نهاية العبارة فخلق تطابقاً فيها حين جعلها « ربيع حياتي » وقد وفق من الناحية الصناعية في هذا التدبير فتهكم به امبسون لأنه رأى في طريقته تفسيراً لكيفية صياغة المبنى الشعري في زمنه اي رسم قالب من المجاز تصب فيه الفكرة .

ولكنه عاش في عصر نثري) إلى « ربيع حياتي » . ويقول إمبسون في هذا التصحيح متهكماً « يبدو لي (أن تصحيح جونسون) قطعة قيمة من التحليل المتعلق بالماضي ، لأنه يدل على كيفية بناء الشعر حينئذ . أما أولاً فيوضع هيكل منظم من المجاز ثم يحشد في هذا الهيكل الفكرة التي ظلت لاصقة بهذا الهيكل اللفظي وأوحى بها بسهولة تشابه الأصوات » . وهكذا يحاول إمبسون العودة إلى الأصل بعد أن يناقش عدداً من هذه التصحيحات المضلّلة .

ويحدد و. و. غريغ طبيعة مشكلة -تصحيح النصوص الشيكسبيرية ، والقواعد التي تفرضها ، ويجعل ذلك كله يبدو مدهشاً خلاباً ملائماً في جوهره لقواعد الشطرنج ، وذلك في بحثه اللامع « قواعد التصحيح في شيكسبير » ، محاضرته عن شيكسبير في الاكاديمية البريطانية لعام ١٩٢٨ . ويدعو إلى محافظة أشدّ في تحقيق شيكسبير ، مستعملاً في أمثلته التهمة التي أثارها دودن ضد هانمر بأنه في تصحيحه قولة بولونيوس « سأخرس نفسي حتى في هذا المقام » إلى « سأترّس لنفسي في هذا المقام » حين اختبأ وراء ستارة ، قد حرم شيكسبير من إحدى سخرياته المسرحية العظيمة أعني محاولته أن يصور عجز بولرنيوس عن أن يصمت في أي حال إلا حال الموت الذي جرّه عليه عجزه عن الصمت . هذا وإن محاضرة غريغ وهي خير تقرير مفهوم موجز أعرفه عن كل مشكلة النصوص الشيكسبيرية لشاهدة على أن محققي النصوص الشيكسبيرية في عصرنا ، قد يكونون بسبيل العودة إلى رأي إمبسون ، وهي شهادة تقابل بالترحاب . فبعد ثلاثة قرون تحوّلت فيها كلمة Armegaunt Steede إلى Armgirt — termagant — armzoned — barbed — arme-g'raunt — ardent — merchant — arrogant ربما وجد لدينا جمهور من المحققين الذين لا يرون بأساً في أن تظل arm-gaunt كما كانت في الأصل .

وقد كرّس دارسو شيكسبير همّهم ، مع عنايتهم بالتاريخ والدراسة

النصّية والتفسير وجمع المصادر وغيرها من موادّ تتضمنها الطبعات ذات القراءات المتنوعة ، بلجمع فهارس الألفاظ والتواريخ ، وفحص الخط الاليزابيثي والأوراق القانونية ، وكتابة سير لشكسبير نفسه (كلها حدسيّ على وجه التقريب) . وبتأثير من كشوف السّير ادمند تشيمبرز وآخرين نشأ لديهم في الأيام الأخيرة توجه نحو تحليل شيكسبير تحت ضوء المسرح ومشكلات الانتاج بين الحين والحين (١) . ومعظم الدراسات الشيكسبيرية قد تجلّت في التفسير النقدي للمسرحيات والشخصيات (وتفسير الشخصيات كان ألهية كبرى في القرن التاسع عشر) وفي وضع النظريات حول آرائه وأفكاره واشاراته الموضوعية وغيرها. وقد تمخضت هذه الدراسات في خير أحوالها عن مثل العمل التحليلي الباهر الذي قام به ناس منهم ادورد دودن و أ.ك. برادلي ، وفي أسوأ أحوالها أنبتت النظريات المختلفة حول هاملت ومنها : نظرية مركيد بأن المسرحية فلسفة رمزية للتاريخ يمثل هاملت فيها الروح الباحثة عن الحقيقة وتمثل اوفيليا الكنيسة. ونظرية ليليان ونستانلي بأنها تدور حول الوراثة الاسكتلندية للعرش ، ونظرية جون دوفر ولسون بأنها حول مؤامرة إسكس Essex ونظريات أخرى مثل أن هاملت كان امرأة وقعت في حب هوراتيو أو أنه كان شاباً شريراً زيّف أمر الطيف وهكذا مما لا يقف عن حدّ .

ويمثل دوفر ولسون قضية نموذجية فهو ناقد للنصّ ذكي محافظ ، وأحد محققي نسخة كيمبردج الجديدة القيمة (المستهجنة أحياناً) وأحد من قاموا بدراسة شاملة للخطّ في عصر اليزابث أساساً ، لإعادة بناء مخطوطات شيكسبير من خلال أخطاء صفّافي الحروف ، ولكنه إذا اقترب من التفسير

---

(١) هناك قائمة حاسمة لستة وعشرين قسماً كبيراً من الدراسات الشيكسبيرية لمن قد يثير رغبته هذا الخبر السطحي ، موجودة على الصفحة الاولى من تلك المقالة الممتعة التي كتبها ج. ايزاك في الموضوع ، في كتابه « المرشد الى الدراسات الشيكسبيرية » .

النقديّ ركب وْجه الشطط ، ولم يعتمد على أي شاهد اكثر موضوعية من الهواجس التي تخايله وهو يدخن غليونه . فيضع نظريات حدسية كقوله في « شيكسبير الأساسيّ » The Essential Shakespeare إن القصائد العظيمة الأخيرة التي نظمها شيكسبير بلا ريب بعد عزلتهقد أعدمها صهرهالبيورتاني ، ومثل قوله في « ماذايجري فيمسرحية هاملت » What Happens in Hamlet إن شيكسبير اختار الدنمارك مسرحاً لمسرحيته لأنها كانت تدين بمذهب لوثر ، حتى إن غريغ يبدومدهش الاعتدال حينيقول في وصف نظريات ولسون « إنها انطلاقات بالون ، لم يحسن تثبيته بالخيوط ، في ريح عاتية » .

٤

وهناك عدد من الدارسين المعاصرين ، عدا كارولاين سبيرجن ، قد أسدوا يداً طولى للنقد ولعلّ أهمهم جميعاً رجل تأثرت الآنسة سبيرجن بطريقته، وذلك هو الأستاذ جون لفنغستون لُويس بجامعة هارفارد. فإنه من ذلك النوع النادر في عالم الدراسة الذي يجمع بين العلم الواسع والخيال السديد . وكل نقده استغلال للاطلاع الواسع ، على نحو قد يبدو مستهجناً في بعض الأحايين ، فهو قادر على أن يجعل ديدنه عدّ الاغماءات في الترجمات الفرنسية للملاحم الكلاسيكية ، في القرون الوسطى (ثلاثون إغماءة من الأبطال والبطلات في «قصةطروادة» Roman de Troie واثنتان وعشرون في « طيبة » Thébes « وأربع مرات أو خمس يصبح فيها الخط غير مقروء في موقف مؤلم واحد ») أو عدّ القوافي المتكلفة المقيدة عند الشعراء ، ملاحظاً كيف أن بوب انتقد ورود قافية breeze مع Trees ثم وقع فيها هو نفسه في أربعة مواطن أو خمسة وأن القافية Alps في قصيدة « تشايلد هارولد » استدعت حتماً Scalps لأن معجم ووكر Walker's Lexicon

نفسه لا يوحي بأي بديل آخر وهكذا .

وأعظم أثر دراسي نقدي ألفه لُويس هو كتابه « الطريق إلى شندو » وعنوانه الفرعي « دراسة في طرق الخيال » ، ويحوي ستمائة صفحة يتتبع فيها مصادر قصيدتي كولردج العظيمتين : « الملاح القديم » و « قبلاي خان » . فهو تشييد — من جديد — لمدى اطلاع الشاعر وحال عقله بدقة بعد مائة وخمسة وعشرين عاماً ، تشييد خلاب كله ، ويكاد يكون معجزاً ، حين نذكر أنه يمثل جهد امرئ واحد . وقد اعتمد لُويس على عادة تملكت كولردج وهي تقييد الملاحظ ، وعادة أخرى غريبة وهي أن يمضي من أي كتاب قرأه إلى كلّ الكتب التي أشار إليها الكتاب الأول ، وبذلك تتبع كولردج خلال قراءته . ومما نجم عن عناده هذا الذي لا يكاد يصدق (قرأ « بصريات » Opticks بريستلي ذات الثمانمائة والسبع صفحات من حجم الربع ، كأنما ألقي في روعه أنه سيجد شيئاً ، فوجد في الصفحة ٨٠٧ ما كان يبحث عنه ، برهاناً على أن كولردج قد قرأ الكتاب واستعمله) أنه استطاع أن يتتبع المصدر الواعي واللاواعي لكل صورة تقريباً في القصيدتين وفي إحدى أدوار القصيدة تتبّع حقاً كل كلمة إلى مصدرها. وإذا الشيء الذي بدأ تتبعاً بسيطاً للمصادر ذات الطابع الدراسيّ ، توالد على يدي لُويس فأصبح دراسة عظمى في عمليات الخيال الشعريّ .

وقد اضطرته طبيعة المادة ليجازف بالدخول في طبيعة الذاكرة والخيال . ومع أنه على التحديد لايزعم لنفسه اهتماماً سيكولوجياً أعمق ، ويقول « أحب أن أقرر توكيداً بأنني أعالج في هذه الدراسة ما يسميه المحللون النفسيون المحتوى المادي للحلم وأنني أقصر معالجتي على ذلك وحده ، فلا شأن لي بما يسمى المحتوى الكامن أي رمزها لتحقق الرغبات أو الصراع أو غير ذلك — مع ذلك ينتهي بصورة معقولة جداً للعقل الباطن عند كولردج ، وإن

وجده ممثلاً في المصطلح السيكولوجي الميكانيكي الغريب الذي كان يستعمله كولردج مثل « خطاطيف الذاكرة وعيونها » ومصطلح بوانكاريه « الذرّات المعقفة » . والكتاب في الحق دراسة « لقوة الروح المشكّلة من حيث قدرتها على التمثل والتجسّد » . أو دراسة لما يسميه بودلير « العمل الذي يصبح به الحلم أثراً فنياً » .

إن كتاب «الطريق إلى شندو» لا يستنفد كلّ ما أسداه لُويس ، فدراساته في الشعر الحديث كانت تتمشى جنباً إلى جنب مع ميدان تخصصه ، وهو شوسر ، وقد ركز دراسة امتدت ربع قرن عن شوسر في كتاب يعد من أحسن الكتب القريبة من أذهان الجمهور ، وهو « جيوفري شوسر وتطور عبقريته » Geoffrey Chaucer and the Development of His Genius فجاء هذا الكتاب حلقة في الموروث العظيم الذي خلفه سكيت وفرنفال وكتردج . وقد درس فيه شوسر الإنسان ، لا دراسة نصّ ميّت ، ليتمززهُ الدارسون ، بل من حيث هو شاعر من الطراز الأول عاش في عصر خلاّب . ثم إنه بالاضافة إلى ذلك عثر على كشوف جانبيه ، أثناء دراسته لكولردج ، في المصادر اللاواعية لشعراء مثل ملتون وكيتس ، وهذا يوحي بأن كتاب « الطريق إلى شندو » قد يستطيع أن ينمّي مدرسة قادرة على أن تحول الزحف الدراسي البليد في عالم المصادر إلى نشاط نقديّ .

واكثر الحقائق وضوحاً عن « الطريق إلى شندو » وعن « الصور عند شيكسبير » كذلك هي ما في كل منهما من إمكانيات هائلة للتوسعة والاضافة ، وبخاصة في اتجاه التحليل النفسي الذي يبرأ لُويس من عهدته فيه عمداً. هذا وان لُويس محق في احتقاره للدراسة الملتبسة بالتحليل النفسي التي أجراها روبرت غريفز على قصيدة « قبلاي خان » في كتابه « معنى الأحلام » ، متعقباً ما في تلك الدراسة من جهل وشطط ، ومجاوزة للدقة في مواطن معينة ، وبلادة عامة . غير أنه لا يستطيع أن ينكر إمكانية دراسة القصيدة على وجه

متّزن ذكيّ ، ومثل هذه الدراسة سيعتمد كثيراً على كتابه ، بتناول أعمق نتائجه ، وتعميقها أيضاً (٢)

أما من الناحية الأخرى فإن الدارسين ، ورفيقهم الذي هو كواو عمرو فيهم، أعني مارك فان دورن، قد لاموا لُويس لأنه عدا طوره وتوغل بعيداً في مغامرته . فمثلاً تذمّر فان دورن عندما راجع الكتاب بمجلة « الشعب » من أن لُويس لم يلزم نفسه في حدود ما يلتزم به الدارس من تقرير حقائق قابلة للتوضيح ، ومن طبع نصّ توضح فيه القصيدة على صفحة وتجعل مصادرها على الصفحة المقابلة « دون أن يقول شيئاً من عنده في اكثر المواقف » لا أن يجرؤ على الكلام عن عمليات الخيال وطرقه .

وقد وجّه الأستاذ لين كوبر من كورنل لكتاب « الطريق الى شندو » أمضّى نقد متصل بالدراسة في مجموعة « منشورات جمعية اللغة الحديثة » سنة١٩٢٨ ، وأعيد نشره في مجموعة لكوبر عنوانها « أوراق أرسطوطاليسية » عام ١٩٣٩ . ويمثل كوبر الذي يسمي نفسه ناقداً « ارسطوطاليسياً » وهو صانع فهارس للألفاظ أحبّ قليلا من الأدب بعد وردزوورث ، نقيضاً مدهشاً للُويس مثيراً للعبرة. فقد نشر سنة١٩١٠ بحثاً يدل على بصيرة متميزة عن « قوة الباصرة عند كولردج » ، فأبرز كثيراً من مختلف مظاهر البصر السديد المغناطيسي في قصيدة « الملاح القديم » ، في تناوله الأشخاص والشمس والحيات وما أشبه . ويبدو أنه كان مستاءً لأنه وجد شيئاً هاماً في شاعر يكرهه، فأنفق معظم المقال وهو يعتذر. فلما ظهر كتاب لُويس ، راجعه كوبر ، وكانت مراجعته من أحط أنواع الهجوم الذي ينتحل اسم

(٢) قام بهذا الى حد روبرت بن ورن في الملحق الطويل على قصيدة « الملاح القديم » « قصيدة ذات خيال خالص » سنة ١٩٤٦ ولا ريب في ان ورن يعمق دراسة لويس وبخاصة من خلال استعماله النماذج العليا التي جاءت بها الآنسة بودكين. ولكن قسطاً كبيراً من جهده مبدد سدىً لا في البدء من حيث انتهى لويس بل بمناقشته لما عجز عنه لويس ، ولنواح من القصور عنده عامة .

الدراسة وأشدها غروراً وأدنأها نفساً . وهنالك صرّح قائلاً « وكان من الطبيعي أن حاولت لأرى إلى أي مدى استغلّ دراستي » (قد استغل لُويس دراسته واعترف بذلك) وأظهر أنه ينتقد استخدام لُويس لها ، وأنه ساخط لأن لُويس قد وجد من الضروري أن يزيد عليها شيئاً. واقترح أن كتاب لُويس يحتوي قليلاً من الأصالة ، أو لا يحتوي أبداً ، ولكنه مع ذلك ينكر عليه شططه ، ويلمح إلى أن هذا نوع من المتاجرة بعِرْض الدراسة من أجل كسب الصيت والسمعة . وهاجم قصيدة « قبلاي خان » لما فيها من « وصمات » أخلاقية ، ووافق وردزورث في نقده « الارسطوطاليسي » لقصيدة « الملاح القديم » ووصْفِهِ لها بأنها ليست جيدة كثيراً ، واقترح أن وردزورث كتب ذلك الشيء القليل القيم الذي يسمّى باسم كولردج ، وأثار ضدّ لُويس مماحكات صغيرة لا حصر لها، وانتفخ زهواً حين وجد في كتاب لُويس صيغة نحوية مضطربة العلاقة، وعدّ عليه تكريراته. وتكاد مقالة كوبر أن تكون مجموعة من أردأ أخطاء الدراسة المتخصصة ، فيما يعتري الدارسين المتخصصين من عيوب ذاتية ، وفي جدب الطريقة وانعدام الخيال. حتى إن لُويس وكوبر نموذجان للدارس، يرسمان مفارقة ممتعة ، ويقفان على طرفي نقيض .

غير أن الدراسة المتخصصة على يد دارس واحد على الأقل ، في حقل فلسفي ، قد أسهمت إسهاماً بالفعل في حركة النقد الأدبي ، وهي أيضاً أكثر ثمرة بالقوة . أما ذلك الحقل فهو تاريخ الأفكار وهو حقل فلسفي ابتكره واستولى عليه — في الاكثر — الأستاذ آرثر أ. لفجوي من جامعة جونز هوبكنز . وتاريخ الأفكار هو تتبع أفكارٍ موحدة من الفلسفات خلال التاريخ الفكري ، وكما أنه يجد اكثر الأنوار الهادية في التعبير الأدبيّ فكذلك يستطيع النقد الأدبيّ أن يستمد منه في معالجة المتكأ الفلسفي للأدب. وأهم كتب لفجوي، كتاب « السلسلة العظمى للحدوث » The Great Chain of Being

وفيه يتتبع فكرة « الحدوث » المؤلفة من ثلاثة مبادئ مترابطة وهي الكمال والاستمرار والتدرج ، منذ أصولها عند افلاطون وأرسطوطاليس ثم انتقالها في القرن الثامن عشر — انتقالاً موقتاً — إلى السلسلة العظمى للصيرورة حتى تفتحت أزاهيرها عند شلنج والرومانتيكية . وفي سياق الكتاب يرسم لفجوي حقاً تاريخاً للفكر الرومانتيكي مستمداً شواهده لا من الفلسفة والأدب فحسب بل من علم اللاهوت وفقه اللغة والسمانتيات والعلم والسياسة والبستنة . وقد كانت مادة هذا الكتاب الذي ألقي باسم محاضرات وليم جيمس في هارفارد ، بعيدة الأثر في الكتابات النقدية التي صدرت عن عدد من أساتذة هارفارد ومن بينهم ف.أ. ماثيسون وثيودور سبنسر ولكن يبدو أن ليس هناك عدد كثير من النقاد باستثناء جماعة هارفاد وجونز هوبكنز (وكنث بيرك كما هي العادة) يعرف لفجوي وكتابه مع أن الدارسين المتخصصين قد تأثروا به تأثراً شاملاً . وقد كانت معرفته حقيقةً بأن تكون كبيرة القيمة في تلك الكشوف عن الرومانتيكية مثل كتاب « روسو والرومانتيكية » لبابت ، وكتاب « النشوة الرومانتيكية » The Romantic Agony لماريو براتز ، وكتاب « انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (والاثنان الأولان صدرا قبل ظهور كتاب لفجوي). إن أعظم فائدة يحبوها تاريخ الأفكار للنقد الأدبي هي منحه القدرة على أن يعيد بناء «هيكل المراجع »أي الجو الفكريّ الذي يكمن تحت الآثار الكبرى في الماضي. وقد استكشف لفجوي أفكاراً أخرى في كتابه « ثورة ضد الثنائية » The Revolt against Dualism وفي كتاب « البدائية والأفكار المرتبطة بها في الأزمان القديمة » Primitivism and Related Ideas in Antiquity وهو تاريخ من وثائق جمعها بالاشتراك مع جورج بوس. ولديه هو وتلامذته مجلة اسمها « مجلة تاريخ الأفكار » مخصصة لمثل هذه الكشوف ، ولكن لا شيء من آثاره كلها

يطاول « السلسلة العظمى للحدوث » أهميةً ، حسبما ترقي إليه معرفتي .

ويستحق أ.ك. برادلي بعض الحديث هنا من حيث أنه يمثل نموذجاً من الدراسة المتخصصة التي لا تعتمد على طريقة خاصة سوى القراءة الدقيقة والمقارنة (كذلك فإن كتاب ستول « دراسات شيكسبير » مثل آخر على هذا النوع) . وإذا استثنينا بضع دراسات خاصة متحيزة ، مثل دراسة امبسون ونايت وارنست جونز والآنسة سبيرجن وآرمسترونغ ، حكمنا بأن برادلي كتب أعمق نقد شيكسبيري وأشمله ادراكاً في عصرنا . أما فيما يتعلق بمسرحية هاملت فان برادلي بلغ مشارف النتائج التي بلغها جونز دونما عون إلا العناية الدقيقة وإعمال الفكر . وليس ينقصه إلا معدّات التحليل النفسي التي كان بامكانها أن تمضي به إلى الامام خطوات ، فقد أدرك أن النظريات الكبرى فائلة وأن حال هاملت تتصل اتصالاً وثيقاً بشيء يتعلق بأمّه لا بعمّه ، وفي الحق ان اصطلاح « الشلل السوداوي » الذي عنى به عجز هاملت عن العمل إنما هو إرهاص فذ باصطلاح جونز ذي المسحة العلمية وهو « فقدان قوة الانتباه »، وهو في الوقت نفسه كأنما ينبيء بظهر الغيب عن الآنسة سبيرجن ونايت وامبسون . ففي إرهاصه بما ستحققه الآنسة سبيرجن نجده يعمل جدولاً باستعمال اياجو للصور البحرية ويلحظ وفرة صور الحيوان في « تيمون » و « لير » ويكتب جريدة بصور الظلام والنور والدّم والعنف في « ماكبث » وهكذا . وفي إرهاصه بما سيحققه نايت نجده يجمع التلويحات للموسيقى عند شيكسبير ويلحظ أن الموسيقى هي فيما يبدو الرمز الصميم للسلام والسعادة عنده ولكنه يسهو عن أن يتقدم خطوة أخرى ليرى كيف أن العاصفه هي الرمز المضادّ لها .

ويقترب برادلي من نظرية امبسون التي قال فيها ان مصححي النصوص الشيكسبيرية « يحلّونها » ويوضح فكرته بواحد من التصحيحات التي بنى امبسون عليها رأيه أعني تصحيح جونسون لعبارة « طريق حياتي »

Way of Life وجعلها « ربيع حياتي » May of Life

الا استفاضة دراسة برادلي غيرجلية في متن كتابه الرئيسي « التراجيديا الشيكسبيرية » Shakespearian Tragedy وهو دراسة مطولة لهاملت وعطيل ولير وماكبث، إذ يخصص فصلين لكل مسرحية ، أولهما مناقشة دقيقةللمبنى — في معظمه—والثاني دراسةللشخصيات على أنها أناس حقيقيون.ولكن الدراسة المتخصصة الكامنة وراء الاستبصارات النقدية في الكتاب ، إنما تتجلى بقوة في اثنتين وثلاثين ملحوظة مذيّل بها على المتن ، وتتناول التصحيحات النصّية ، والمقارنات بين متن طبعة قطع الربع ومتن الفوليو ، وجداول لاستعمال الكلمات ، واقتراحات عن الأعمال المسرحية ، وضبط التواريخ من خلال عددٍ من الاختبارات الفنيّة . وكثير من هذه الدراسة المتخصصة ينتهي إلى لا شيء — فقد يستوي عنده أن تنتهي الملحوظة باستنتاج يقول فيه إن المسألة ليست إلا مجّرد تقلب عند شيكسبير ، أو أن في المسألة قولين وليس احدهما بأقوى احتمالاً من الآخر — ولكن هذه الملاحظ هي أساس الادراك النقديّ الذلق في كلّ الكتاب :

ولم يوفق برادلي مثل هذا التوفيق في فروع أخرى من الأدب ، عدا شيكسبير ، فإن أحاديثه عن الشعر الرومانتيكي الانجليزي في كتابه « محاضرات أكسفورد في الشعر » Oxford Lectures on Poetry وفي « تعليقه على قصيدة «الذكرى» لتنيسون» تنزع إلى أن تلتبس بمجادلات فارغةومتحجرة بعض الشيء عن «الرفعة»وهل هذا الشاعر «أرفع » من ذاك . وخير ما في كتاب « محاضرات أكسفورد » هو المادة المتعلقة بشيكسبير أي عن فولستاف ومسرحية « انطوني وكليوباترة » والمسرح والجمهور في عصر اليزابث . أما اهتمامه الرئيسي بشخصيات شيكسبير ، وفي هذا يعد الوارث المنطقي لكولردج وهازلت وبراندز (حركة أدبية سخر منها سخرية جميلة ل.ك. نايت في مقاله « كم ولداً رزقت السيدة ماكبث ») فانه يؤدي إلى الهوة التقليدية التي

يهوي فيها القائمون بالأبحاث في هذا المجال ، أعني تلك التخمينات البليدة عن شخص شيكسبير نفسه ، فهو يحتقب كل أوزار التطرف التي تحتقبها الآنسة سبيرجن ، إذ يخبرنا أن أحب زهرة إلى شيكسبير هي البنفسجة ، وطائره المفضل هو القبّرة ، وأنه كان يكره الكلب الصغير الطويل الشعر والأذنين ، وأن هذه العبارة أو تلك « ذات نغمة ذاتية » فيما يبدو ، أو أنها « صدرت من القلب » أو « أن شيكسبير نفسه هو الذي يتكلم هنا ».

إلا أن ذوقاً معتدلاً قاراً في الجبلّة ، يقي برادلي في أكثر الأحوال شرّ التفاهة ويسدّد أحكامه . نعم إنه ليستطيع أن يركز جهده في الدقائق التافهة كأن يعدّ الأسطر في المشاهد المتوترة ، والمواقف التي ينتقل فيها شيكسبير من النثر إلى الشعر ، وعدد المبارزات ، والمناسبات التي تضرب فيها الموسيقى العسكرية في القسم الأول من « هنري السادس » ، غير أنه مع هذا لا يتوحّل في حمأة هذه التوافه ، بل يستغلها دائماً ليبلغ فكرة سديدة . واكبر نقص لديه ، ضآلة معرفته بالدراما الكلاسيكية والنقد الكلاسيكي ، ولو كان محصوله من ذلك وفيراً ، لأعانه في ميدان تخصصه . ومع أنه يقيم مقارنات متعددة بين شيكسبير والروائيين الاغريق ويتكىء على أرسطوطاليس بشدة إلا أنه في نصّه وتوكيده أنّ « الشخصية » جوهر المسرحية ، يبتعد عن أرسطوطاليس . ثم إن عدم فهمه أساساً لطبيعة الدراما الاغريقية ، يؤدي به إلى أن يرى في ماكبث بطلاً لم تكتمل بطولته ، كذلك وصفه لسياق المسرحية بأنه يجري في ثلاث مراحل « العرض والصراع والكارثة » يغفل فيه العنصر الجوهري في الدراما الاغريقية وكل دراما عظيمة بعدها أعني « القبول » النهائي (قارن بهذا مثلاً الحلقة المفرغة عند فرانسس فرغسون المكونة من « الغاية ، والعاطفة ، والادراك »).

ولم يلحظ أحد نواحي القصور والعيوب في الدراسة المتخصصة مثلما لحظها برادلي فهو يتحدث باحتقار عن نوع من الدارسين يفني نفسه بالردّ

على آراء منافسيه ، ويكبّ على استقصاء الدقائق التافهة حتى يفقد « الانطباعات الواسعة العميقة ، التي تخلّفها القراءة الحيوية في النفس » ، ويقول :

البحث سهل وإن كان متعباً . والاستنظار التخيّلي صعب وإن كان ممتعاً ، وقد نؤثر الأوّل مأ خوذين بسهولته . أو قد نلحظ أن شيكسبير قد استعمل في عبارة ما ، ما عثر عليه في أحد المصادر ، فنتهرب من أن نسأل أنفسنا لم استعمله وماذا صنع ؟ أو قد نرى أنه أدّى شيئاً قد يرضي جمهوره فنمرّ به عابرين ، لاعتقادنا أنه أمرٌ نعرف تعليله ، ناسين أنه كان يرضيه أيضاً ، وأن علينا أن نجد العلة في ذلك . أو ترينا معرفتنا لمسرحه التلاءم بين المشهد والمسرح نفسه فنقول : إن الذي خلق هذا المشهد هو ملاءمة المسرح لإخراجه ، كأنما علةالشيء لا بد أن تكون مفردة بسيطة . فمثل هذه الأخطاء تثير المرء الذي يقرأ شيكسبير بروح شعرية ، وتجعله يكفر بمعرفتنا . ولكن علينا ألا نقع في هذه الأخطاء ، كما أننا لا نستطيع أن نرفضَ أي معرفة تعيننا على فهم عقل شيكسبير من أجل ما تجلبه من أخطار

وقد كان برادلي نفسه بمنأى عن هذا النوع من الداوس الذي يشير إليه ، كان في الحقيقة ازدواجاً موفقاً من الدارس نفسه ومن « المرء الذي يقرأ شيكسبير بروح شعرية » وخير ما يوصف به عمله ما قاله هو في الإشارة إلى مقال فذ لموريس مورغان عنوانه « مقال في الشخصيةالمسرحية : شخصية السير جون فولستاف » فقد وصفه بأنه يفسر عملية الخيال عند شيكسبير « من الداخل » .

نستطيع بعد هذا أن نلخص في إيجاز ما أسداه للنقد بضعة نفر فقط من الدارسين ، فنقول : يستطيع الدارس أحياناً بوساطة طبعة محققة كاملة أقبل عليها بنفس ، أن يستنقذ شاعراً من يد الاغفال والنسيان ويمهد الطريق

لانتعاشة نقدية ، مثلما صنع القسيس الموقر الكسندر دايس في تحقيقه الرائع لآثار سكلتون سنة ١٨٤٣ ، فهذا الكتاب مَعْلَمٌ على اللوذعية وحسن التذوّق ، ولم يحتجْ إلا تصحيحاً يسيراً من بعد . وقام الأستاذ تشايلد بمهمة مماثلة ، أو لعلها أشمل ، في تنظيم الأغاني الشعبية الانجليزية والاسكتلندية حتى إنه كل دراسة ونقد يبدءان — حتى اليوم — من هذه الطبعة المحققة . (إن الأعمال النقدية التي قام بها دارسون آخرون في حقل الأدب الشعبي والمصادر الشعبية للأدب الشكليّ ، بما في ذلك العمل المتميز الذي أدّاه جلبرت مري وجماعة كمبردج ، قد جرى الحديث عنها في فصل سابق) . وأحياناً يبعث الدارس قوة في تقنية تقليدية ، من جديد ، مثلما صنع ج. لسلي هوتسون بذلك البحث المألوف الجافّ كالغبار في السجلات القانونية ، فأخرج كتابين بالِغَيْ القيمة احدهما « موت كرستوفر مارلو » The Death of Christopher وهو خبر عمّنْ قتل مارلو في الحقيقة وأسباب مقتله ؛ والثاني «شيكسبير ضدّ شالو» Shakespeare Versus Shallow برهان على أنّ الشخص الحقيقي الذي يمثله القاضي شالو في مسرحية « نساء وندسور المرحات » لم يكن السير توماس لوسي ، ولكنه كان عدو شيكسبير القديم القاضي وليم غاردنر . وكلا الكتابين يشبهان في المتعة قصصاً بوليسية من الطراز الأول . وأحياناً ينمّي الدارس ، من الوجهة الأخرى ، تقنية جديدة أو يضيف شيئاً إلى واحدة قديمة ، مثلما فعلت الآنسة سبيرجن وآرمسترونغ ونايت ولُويس. فدراسة جورج رايلاند للّفظ عند شيكسبير في « الألفاظ والشعر » Words and Poetry وكشوف ل.ك. نايت للجوّ الاجتماعي والاقتصاديّ المحيط بأدب القرن السابع عشر (وسنتحدث عنها فيما يلي) مثلان آخران على هذه التقنيات الجديدة التي تبشر بالخير .

وهناك مشروع دراسي أخير يستحق أن يذكر ، فمنذ ١٩٣٥ دأبَ تشارلس د. أبوت مدير مكتبة لوكوود التذكارية ، بجامعة بفلو ،

على جمع مسودات الشعراء المعاصرين ، رجاء أن يعرض عملية المراجعة الشعرية عرضاً موضوعياً . وقد حصل على ثلاثة آلاف منها ، وأحياناً يبلغ أن يكون لديه ثمانون نسخة من قصيدة واحدة . وأول دراسة تجريبية لبعض هذه المادة ، نشرت حديثاً في مجلد عنوانه « الشعراء حين ينظمون » Poets at Work ويضم مقالات كتبها و. هـ. أودن وكارل شابيرو ورودلف آرنهايم ودناولد .أ. ستوفر ، ومقدمة كتبها أبوت يوضح بها مشروعه ، وبعض صور للمخطوطات . ولا تعدو أي واحدة من هذه المقالات ، بطبيعة الحال ، ملامسة سطح المادة (ومقالة أودن فيما يبدو لا تمسها أبداً) ولكن يرجى أن تكون هذه المقالات بشيراً بدراسة واسعة منظمة ، على نفس الخطوط التي بدأت في هذه المجموعة فيما أرجح (المشاركون في هذه المقالات : اثنان منهم شاعران وواحد سيكولوجي والرابع مدرس للأدب). وليست هذه فكرة جديدة في ميدان الدراسة فان ' لويس مثلاً ' في كتابه « الاتباعية والثورية في الشعر » Convention and Revolt in Poetry قد فحص التنقيحات الشعرية عند تنيسون وكولردج وكيتس ووردزورث وشيكسبير أيضاً (ولما لم تكن هناك مخطوطات من شيكسبير جعل شاهده من مسرحية هاملت طبعة حجم الربع وهي فيما يظن تمثل تنقيح شيكسبير للنص) . أما أداء هذه المهمة على نحو منظم كامل لا على وجه جزئي عارض ، فربما تمخض عن نتائج متميزة ، كما فعلت دراسة الآنسة سبيرجن للصور ، وكما فعل بحث ' لويس عن المنابع والمصادر وتتبعُ لفجوي لتاريخ الفكرة الواحدة .

٥

بقي مظهر واحد آخر في آثار الآنسة سبيرجن يحتاج منا تقديراً ، ذلك هو رغبتها في التصوف ؛ فكتابها «التصوف في الأدب الانجليزي» يطلعنا على أنها مهتمة كثيراً بالفكر الصوفيّ والكشف الصوفي إلى حد أن تكون داعية للتصوف ، متأثرة كثيراً بمتصوفة المذهب البوصيّ الكراريسي المعاصر ،

مثل ايفلين أندرهل . وقد استمرّ تعلقها بالتصوف في أثناء كتابها « الصور عند شيكسبير » وربما كان هو العنصر الذي استثار هذه الدراسة ، لايمان الآنسة سبيرجن بأن الصور ذات مغزى صوفي . فقد كتبت تقول :

إن المجاز في المقام الأول موضوع ذو مضمون عميق يستدعي قلماً أقدر من قلمي على الخوض فيه بكفاءة ، لأنني أميل إلى الاعتقاد بأن قياس التمثيل أعني المشابهة بين الأشياء غير المتشابهة — وهي الحقيقة الكامنة في صلب المجاز وإمكانيته — تتضمن في ذاتها سرّ الكون عينه . إن الحقيقة المجردة التي أتمثلها في البذرة والورقة الساقطة ، وإنها في الواقع تعبير آخر عما نشاهده يجري على الانسان من حياة وموت ، لتهزني كما تهز الآخرين وتملأ نفسي ونفوسهم بأننا في هذه الأرض في حضرة سرّ عظيم ، لو استطعنا أن نفهمه ، لقدرنا على أن نفسر الحياة والموت نفسه .

إن الصورة التي يستخلصها الانسان لعقل شيكسبير من الفصلين المعنونين : « شواهد من الصور عن فكر سيكسبير » لأعرق في التصوف مما قد توحي به المسرحيات نفسها ، لأنها تؤكد العناصر اللامادية والبرغسونية ، وتنتهي بهذا الحكم الذي تصدره الآنسة سبيرجن دونما شاهد معين : « مرةً واحدة فقط يحدثنا شيكسبير بلسان نفسه — فيما يبدو — حديثاً مباشراً عن ما يراه في مشكلة الموت » وذلك في المقطوعة رقم ١٤٦ حيث تميت النفسُ الموت نفسه . وينتهي بها بحثها في فلسفته في فصل « شيكسبير الانسان » إلى أن شيكسبير كان من أصحاب النزعة الانسانية المتصوفين ، مثل شخصية الدوق في مسرحية « واحدة بواحدة » Measure For Measure الذي يعتقد أننا « موجودون ما دمنا نلمس أصحابنا ، ونتلقى منهم الدفء أو النور الذي أطلقناه إليهم » .

ومع ذلك فإن موضوعيتها الدراسية لم تنتقص حيويتها بهذا الانهماك في التصوف ، وقد يقال في هذا الميل إنه نزوة من النزوات التي ينزع النقاد إلى أن يعكفوا عليها كغيرهم من بني الانسان ؛ ولكثير من النقاد نزوات تجري في آثارهم ، دون أن تؤذيها مثل ثورة بيرك على التقنولوجيا ، دون أن يؤثر في طابعها تأثيراً أساسياً . وآخرون مثل ت.س. اليوت ينحرف عملهم انحرافاً كاملاً على هوى ما ينهمكون فيه ولكن ذلك لا يحطم قيمته أو سداده . وبعضهم مثل مود بودكين وجون مدلتون مري يتخلون عن منهجهم النقدي الذي منحهم التميز لينغمسوا في نزواتهم ، وآخرون تخلوا عن النقد إطلاقاً ليرعوا الدواء الشافي كما فعل رتشاردز في « الانجليزية الأساسية » Basic English . واكثر الحالات تطرفاً وإثارة للعبرة ، في ناقد ركب هواه ، وكان هوىً غريباً ، هي حال ج. ولسن نايت :

كانت آثار نايت معمّاة بالتصوف منذ البدء ، فأول كتبه كراسة عنوانها « الأسطورة والمعجزة » Myth and Miracle يستكشف « الصفة الروحية » في مسرحيات شيكسبير الأخيرة . أما كتبه التالية فقد نشرت تباعاً في مجلات مثل The Occult Review و The Quest ، وبعد ذلك انهمك في تواليفه « بالأخلاق المسيحية » و « طبيعية » برغسون و « تقدّس » الجنرال سمطس و « حيوية » د.هـ. لورنس وأضافها جميعاً إلى الخميرة الأصلية . والتقت صوفيته أثَرَ الحرب فانتجا في كتابين له صدرا أيام الحرب أغرب نوع من النقد — أو من اللانقد — يخطه قلم أبداً .

أما الأول الذي صدر عام ١٩٤٢ بعنوان « مركبة الغضب : رسالة جون ملتن إلى الديموقراطية المحاربة » Chariot of Wrath فيمثل ملتن ملكياً محافظاً طوال عمره ، عدواً لدوداً لكرمول الطاغية (أي صورة هتلر المعاصر) مدافعاً عن الملكية الدستورية في القرن العشرين ، متنبئاً تكتّهن برجال الطابور الخامس حين صوّر دليلة ، وبالحرب الجوية في المعركة بين الملائكة ،

وبكلّ من غورنغ وغوبلز في حزب الشيطان ، وبالدبابة والقاذفة في مركبة المسيح بل تكهن بكل جزء من أجزاء الحرب الثانية كاملة حتّى حين تكوين الأمم المتحدة . ويرى نايت أن مبدأ ملتن هو أن الامبراطورية البريطانية تهدف إلى تحقيق الخير عن طريق القوة أي إلى تحقيق مملكة المسيح أي إلى « الخدمة المثالية » مناقضة في ذلك أهداف أوروبة المكيافللية . ويوافق نايت على أن ملتن تنبأ بأن الطريق الوحيد الذي تستطيع به بريطانية أن تحقق هذا النظام العالميّ المثالي هو أن تسود العالم ؛ أي أن تتبع مبدأ نايت الذي يسميه الاستعمار المسيحيّ .

وأما الكتاب الثاني الذي صدر عام ١٩٤٤ بعنوان « الزيتونة والسيف : دراسة لانجلتره أيام شيكسبير » The Olive and the Sword فانه توسعة للكراسة التي نشرها نايت سنة ١٩٤٠ عن رسالة شيكسبير القومية بعنوان « هذه الجزيرة ذات الصولجان » This Sceptred Isle . ويقول نايت إن شيكسبير كان نبياً قومياً معنياً بروح انجلترة ، معارضاً لسياسة الترضية ، ولهتلر في صورة رتشارد وماكبث وزوجه ، مكرساً إنتاجه للدعوة إلى دور بريطانية الاستعماري المسيحيّ ، ولدى شيكسبير تنبؤات حربية مشبهة للتي عند ملتن فهناك تنبؤ بالصراع الجوي في يوليوس قيصر وهكذا . وهناك أيضاً سلسلة من المتقابلات المتوازية بين عصر شيكسبير والعصر الحاضر في الأحداث (فليس رتشارد صورة من هتلر فحسب بل ان بكنجهام هو رويم Rohm وهاملت هو انجلترة ولايرتس وفورتنبراس هما ألمانية وإيطالية ، وهو يعيد النصّ على أن الأدب هو « الايمان الخالق » ويقول : « ليس هذا انحرافاً بالشعر العظيم خدمةً للدعاية المعاصرة » . ويبدو أن وجهة نظرته انحازت إلى الاتزان — إلى حد ما — في فترة بين الكتابين حتّى أصبحت دعوته إلى سيادة بريطانية للعالم في الكتاب الثاني تتفق والقيادة الخلقية أكثر من أن تعني الحكم العسكريّ ، هذا إلى عناصر اشتراكية كبرى مزجها بالمسيحية والاستعمار . غير أن

هذا التفسير ما يزال من أغرب التفسيرات التي صدرت عن ناقد جادّ ، وفي نصّه على أنّ رسالة شيكسبير تكشف عن أن انجلترة ذات دور أعظم وأشمل من دور ألمانية الهتلرية ، ما يجعل هذا التفسير من اكثر التفسيرات انطواءً على مضمون خطر .

ها هنا موقفان محزنان : موقف نايت في تنكره لأي دعوى تتصل بالنقد (وفي كل كتبه انطمست طريقته الموحية اللامعة وما تركت في مكانها إلا معاني نثرية سطحية ونسيجاً سخيفاً من المقتبسات يتوقع لها أن تكون معاصرة) وموقف جون مدلتون مري في خَبَلَه المشابه بعد تحوله المذهبيّ سنة ١٩٢٥ . وفي كلا الموقفين أخذت الآنسة سبيرجن بثأرها فإن صفات الخيال التي يتمتع بها نايت ومري ، والتي مكنتهما من أن يبلغا بمادتّها أبعد مما بلغت ، هي نفس الصفات التي أنتجت ذينك الأثرين المضحكين اللذين كتبهما نايت في النقد كما أنتجت ما وراء البيولوجيا الأدبية عند مري . ولم تكن الآنسة سبيرجن قادرة على الأوّل ولكنها لم تكن أيضاً لترضى أن تنتج الثاني . فلتخلد الآنسة سبيرجن مثلاً للدراسة المتخصصة في خير أحوالها ، خلاقة إلى حد أن تكشف عن منجم من الثراء للنقد ، ولكنها ليست خلاقة إلى حدّ أن تشق عنه الأرض بنفسها . وإذا ما قورنت بلين كوبر في طرف ونايت ومري في الطرف الآخر فلتذكر دائماً على أنها نذير للدارسين والنقاد ، فإنهم يحسنون صنعاً لو أبقوا على الأرض قدماً واحدة ، فلم يرتفعوا بهما معاً ، ولم يقعوا بهما معاً .

فهرس هذا الجزء